AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIOS

TÄTIGKEIT IN PERUGIA VON 1457—1462

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (SEKTION I)

DER

K. B. LUDWIGS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN

VORGELEGT AM 5. JUNI 1908

ACAD.
LUDW.BAT.
BIBL.

VON

ANDY POINTNER

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1909

Genehmigt auf Antrag der Herren

Universitätsprofessor Dr. BERTHOLD RIEHL,
Universitätsprofessor Dr. PAUL WOLTERS.

Der Fakultät lag zur Beurteilung das vollständige Werk («Die Werke des Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio»), das mit Lichtdrucktafeln versehen als Heft 66 der Serie «*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*», Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) Straßburg i. Els., erscheint, vor. Mit Erlaubnis der Fakultät wurde vorliegender Abschnitt ausgewählt.

AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIOS

TÄTIGKEIT IN PERUGIA VON 1457—1462.

DIE FASSADE VON SAN BERNARDINO IN PERUGIA[1].

BERNARDINO de' Albizzeschi aus Massa in den Maremmen, der gewöhnlich nach der Stadt, aus der seine Familie stammte und in der er die Jugend- und ersten Mannesjahre verlebte, Bernardino da Siena genannt wird, hatte zu seinen Lebzeiten den Peruginern viel Gutes erwiesen. Auf seinen Missionswanderungen war er öfter nach Perugia gekommen und hatte besonders das erste Mal dort segensreich gewirkt. Er war eine bedeutende Persönlichkeit, der asketische Strenge gegen sich selbst und den Ernst des Reformatoren mit großer Liebenswürdigkeit und einer glühenden und innigen Liebe zu Gott und dem Nächsten verband. In seiner von Parteikämpfen, politischen Wirren und Unruhen zerrütteten Zeit, trat er als ein wahrer Apostel des Friedens auf, der kleine und große Kämpfe zu hindern wußte, und wenigstens für einige Zeit in den Städten wo er weilte, Ruhe herstellte. Der Einfluß seiner Beredsamkeit war ein großer, es wagte nicht so leicht jemand ihm Widerstand zu leisten. So wirkte er auch in Perugia für Erhaltung des Friedens und Versöhnung, für Vertiefung des religiösen Lebens und Besserung der Sitten. Er veranstaltete auch auf dem Domplatz eine sogenannte «Verbrennung der Eitelkeiten», ein Gebrauch, den wir auch bei anderen Bußpredigern der Zeit und zuletzt in großartigem Maßstabe bei Savonarola finden, der sich freilich sonst in wesentlichen Punkten von seinen Vorgängern unterscheidet. — Am 23. September 1425 brachten alle Peruginer, Männer und Frauen, die Gegenstände der «Eitelkeit» nach dem Kloster San Francesco: Würfel und Spieltische, Zauberbücher, falsche Haare und alles was an der Frauentracht zur Sinnlichkeit reizen konnte. Bernardino

[1] Reproduktionen des Ganzen und der einzelnen Reliefs und Figuren finden sich bei Alinari. Noch viel mehr Details, besonders dekorative, dabei viel schärfer und deutlicher wiedergegeben in der außerordentlich empfehlenswerten großen Kartenserie «Umbria illustrata» von Tilli (Perugia, via nuova). Auch für umbrische Malerei wichtig.

ließ am 29. Oktober davon einen Scheiterhaufen aufbauen und ihn am 30. Oktober, einem Sonntag, nach der Predigt verbrennen. Die feierliche Vernichtung der Werkzeuge der Sünde, sollte damit ein Stück der Gelegenheit wegschaffen und den guten Vorsatz durch eine entschlossene Tat stärken im Verein mit einem offenen Bekenntnis der Sünde. Von der Abschaffung der «litomachia» soll weiter unten die Rede sein.

Kein Wunder, wenn der Andrang zu den Predigten des Heiligen ein ungeheurer war, und sich zwischen ihm und seinen Zuhörern eine Art persönlichen Verhältnisses herausbildete, das sich in sehr liebenswürdiger Weise in einer der Predigten zeigt, die Bernardino in Siena hielt. Da sagte er: «Dicoti che fra quante (città) io n'ho mai trovate una secondo il mio cuore; e sai qual' è? La città di Perugia, che non credo fra tutte altra città sia la piu netta città di quella» (Banchi, le prediche volgari di San Bernardino da Siena I 97 und I 349). Als Bernardino 1427 wieder nach Perugia kam, fand er außen am Dom eine marmorne Kanzel, die eigens für ihn errichtet worden war. Er bestieg sie nur einmal, am 23. Februar 1427 und nach ihm niemand mehr. Als der Heilige am 20. Mai 1444 in Aquila gestorben war, begaben sich, wie der Chronist Graziani erzählt, viele Bürger von Perugia nach dieser Stadt, in Perugia selbst aber wurde ihm am Dom ein Altar errichtet, ein Offizium für ihn angeordnet, Prozessionen abgehalten, Bruderschaften zu seiner Ehre gegründet. Sofort nach der Kanonisation beschloß die Stadt eine schöne Kapelle zu seinen Ehren an dem Platz zu erbauen, auf dem er die meisten Predigten gehalten, vor dem Kloster und der Kirche San Fancesco. Am 13. April 1451 begannen die Opfergaben, am 3. Mai waren 150 fiorini beisammen. Die einfache Kapelle sollte mit einer glänzenden Fassade geschmückt werden, im Gegensatz zu der sonstigen Gewohnheit der Renaissance, die Fassade bis zuletzt aufzusparen, so daß oft die prächtigsten Kirchen an der Vorderseite eine rohe Ziegelmauer zeigen. Die Ausführung dieser Fassade wurde im August 1457 dem Agostino di Duccio übertragen, der am 17. Juli nach Perugia gekommen war. Wer ihn dorthin empfohlen hat, wissen wir nicht. Es scheint, daß seine Arbeiten in Rimini ihn schnell berühmt gemacht haben. Ende des Jahres 1461 war das umfangreiche Werk vollendet und wurde 1462 offiziell begutachtet. Ueber die Baugeschichte sind wir ziemlich gut unterrichtet durch Adamo Rossi, der die bezüglichen Stellen der annales decemvirales und das libro di Ricordi des frate Urbano da Perugia publiziert hat; letzteres enthält Rechnungen, die der Frate für Agostino aufzeichnete und führt den Titel: «Recordantia delle spese fatte per masstro agustino intaglatore de pietra che atolto affare la facciata de sancto bernardino dapoie ch'esso uenne che fo adi 17 de luglo.»

Aus diesen Dokumenten ersehen wir, daß Agostino besonders für das Technische Gehilfen hatte (von Mitarbeitern an den Skulpturen, wie Laspeyres meint, erfahren wir nichts); ferner mit welcher Mühe der nötige Marmor von allen Seiten zusammengebracht wurde. Das kann man ja auch heute noch an der Fassade sehen an der Art wie Teile des weißen Marmors zusammengestückelt sind. Was das Material anlangt, war Duccio in Rimini besser daran und vielleicht auch mit der Bezahlung, denn es brauchte so und so viele Beschlüsse der «priori» und «camerlenghi» der Stadt, Gesuche der Aufseher (soprastanti) und schließlich sogar noch ein Schreiben der signoria von Florenz, bis er sein Geld erhielt. Im folgenden sind die wichtigsten Daten dieser Baugeschichte gegeben.

1. BAUGESCHICHTE VON SAN BERNARDINO.

13. April 1451 Beginn der Sammlung für die Kapelle zu Ehren des hl. Bernardino.	
3. Mai 1451 sind 150 fl. eingegangen.	Dokument I bei Rossi.
3. Juni 1457. Zwei Stücke Marmor werden gekauft.	Dokument V bei Rossi.
17. Juli 1457. Agostino d'Antonio kommt in Perugia an, und beginnt mit der Zeichnung.	Wie aus dem Titel des Rechnungsbuches von frate Urbano hervorgeht.
August 1457. Die «priori» und «Camerlinghi» übergeben ihm die Ausführung der Fassade durch einen notariellen Vertrag.	Dokument XXI bei Rossi.
17. August 1457. Agostino kauft 12 Pfund Wachs und ein Pfund Blei.	Ricordi des frate Urbano (Ragione seconda). um Figuren zu modellieren.
18. August 1457. Er erhält eine Anzahlung auf zwei Ambonen, die er für die Kapelle anfertigen soll, jeder soll den Namen IHS in der Mitte tragen, mit einem Blattkranz umgeben.	. . . per parte de pagamento de doie ligiere per la pisstola (Epistel) e del uangelio e quagle deue fare belgle (belle) con uno yhu (IHS) in megio e con folglame dentorno per pregio di libre 100[1] (Ragione seconda).

[1] Von diesem Werk, das wohl von Gehilfen ausgeführt wurde, hat sich nichts erhalten.

18. August 1457. Kauft Ton, um zu modellieren.	«per fare una figura» sagt Frate Urbano. Da an der ganzen Fassade Terrakottafiguren nicht vorhanden sind, so ist wohl die Halbfigur der Madonna mit Kind gemeint, ursprünglich unter einem Tabernakel (von dem wir weiter unten hören werden) in der Kapelle San Bernardino, später außen an San Francesco und jetzt in der Universität (Museum) von Perugia.
25. Oktober 1457. Es wird mit dem Sägen des Marmors begonnen.	
8. November 1457. «nichola dapolonio» und «antonio dentonutio» werden für zehntägiges Sägen von weißem und schwarzem[2] Marmor bezahlt.	Aus dem libro di ricordi.
25. November 1457. Es wird weiter Marmor gesägt.	Libro di ricordi.
In Casagla (bei Perugia) wird eine Marmorsäule (wohl eine antike) daraufhin besichtigt, ob sie etwa für die Fassade verwendbar sei.	Libro di ricordi.
24. Januar 1458. Supplic eines der soprastanti der Kapelle, es möge ein Zuschuß zur Weiterführung der Arbeiten gewährt werden.	Dokument VII bei Rossi. Es heißt da unter andern, die Kapelle werde zu Ehren der Stadt von einem ausgezeichneten Meister (ab optimo magistro) mit wunderbaren Skulpturen geschmückt.
Priori und camerlinghi bewilligen eine Unterstützung von 30 fiorini, die am	An. decemviral. c. 6 t.
22. Februar 1458 ausgefertigt wird.	Dokument VIII (Rossi).

[1] Für die Pilaster, von denen die Tugendreliefs gesäumt werden Eigentlich dunkelgrün.

14. März 1458 wird eine weitere Unterstützung von 200 fiorini beschlossen und am	An. dec. c. 22 t.
23. März 1458 ausgefertigt.	An. dec. c. 23 t.
5. April 1458 «antonio da chomo» mit Marmorsägen beschäftigt, später die beiden obengenannten. («nicholo und antonio» von Norcia).	Libro di ricordi.
In Assisi wird Marmor gebrochen.	Libro di ricordi. Der Marmor von Assisi ist nach Rossi jener rote Marmor, mit dem der größte Teil der Fassade bekleidet ist.
Ein Stück Marmor wird aus der Kirche «San Grigorio» weggenommen.	Libro di ricordi. Nach Rossi wurde diese im Rione Porta San Sanne von Perugia befindliche Kirche 1624 säkularisiert.
April 1458. Vorausbezahlung für ein Tabernakel, das «bartolomeo da torsciano»[1] für eine Madonnenfigur machen soll.	Libro di ricordi. Wegen der Madonna siehe oben. Bartolomeo da Torciano war auch am Dom von Perugia, in Ponte Felcino und beim Bau der Kirche San Fortunato in Todi beschäftigt. Er hat jedenfalls unter Leitung Agostinos an den architektonischen Details der Fassade gearbeitet.
16. April 1458 werden hölzerne Türen zum genannten Tabernakel gefertigt.	Wichtig, weil daraus zu sehen, daß es sich nicht um eine der Nischen an der Fassade, sondern um ein anderes Werk handelt, wodurch die oben versuchte Identifizierung der Madonnenfigur an Wahrscheinlichkeit gewinnt.
In Bettona wird ein Marmorpfeiler gebrochen in Gegenwart des Meisters Andrea von Assisi.	Libro di ricordi.

[1] jetzt Torciano zwischen Bettona und Deruta 12 km. von Perugia.

16. April 1458. Bartolomeo von Torciano und Agostino di Duccio gehen nach d. Poggio di Moricho, um dort Marmor auszuwählen.	Libro di ricordi. «masstro agusstino» (nach Rossi bei Valfabrica in der Nähe von Perugia).
13. August 1458 werden von den Behörden weitere 100 fl. gewährt und am	An. dec. c. 88 t.
17. August 1458 ausgefertigt.	An. dec. c. 70 t.
25. August 1458 wird Marmor in Assisi gebrochen.	Libro di ricordi.
Ist von Transport von Marmor aus Val fabbrica die Rede.	Libro di ricordi. Es handelt sich wohl um den Marmor von Poggio di Moricho.
«domenicho de Sante vom pogio del priore» schafft 620 «libra» Stein herbei.	Libro di ricordi. Wohl zum Bau der Kapelle.
7. September 1458 bringt derselbe 425 libra.	Libro di ricordi.
3. November 1458 liefert ser pietro da spello Marmor.	Libro di ricordi.
Ferner 7 weitere Stücke.	Libro di ricordi.
30. April 1459 werden die Stufen vor der Fassade begonnen.	Libro di ricordi.
17. Mai 1459. Antonio da val de luchano hilft Agostino beim Aufmauern der Fassade. Ebenso «mateo da chomo».	Libro di ricordi.
3. Oktober 1459 werden zwei neue «soprastanti» gewählt.	
10. Dezember 1459. Supplic der soprastanti um weitere Unterstützung. 106 fl. werden zugestanden und am	Rossi doc. XII.
18. Dezember 1459 ausgefertigt.	An. dec. c. 38 t.
6. November 1460. Eine Steuer zu Gunsten der Kapelle wird beantragt (Wortlaut des Gesetzes)...	An. dec. c. 162.
27. November 1460. Die Deputierten zur Ausführung dieser Steuer ernannt.	An. dec. c. 115 t. Rossi, Dokument XVII. Rossi, Dokument XVIII.

6. März 1461. Weitere 100 fiorini werden zugestanden.	An. dec. c. 18 t.
8. Mai 1461. Bittschrift Agostinos, der seinen Lohn noch nicht erhalten, aus der wir das Datum des Vertrags erfahren.	Rossi, Dokument XXI. «Humilmente se narra per lo vostro seruidore Mastro Agostino da fiorenza scultore che conciossia cosa che del mese agosto 1457 li fu allocata per li M. S. P. et camerlenghi la facciata dela capella de sancto Bernardino per certo quantita cum certi pacti etc.»
20. Mai 1461 wird der Fußboden vor der Kapelle gelegt und 26 fiorini dafür bestimmt.	An. dec. c. 46 t.
19. Juni 1461. Das Gesetz vom 6. März 1461 betreff Gewährung von 100 fl. wird erneut.	Rossi, Dokument XXV.
21. Juni 1461. Dieselbe Summe ein drittes Mal gewährt.	Rossi, Dokument XXVI.
26. Juni 1461 wird die Summe ausgefertigt.	An. dec. c. 57 t.
26. August 1461 nochmals 100 fl. bewilligt.	
3. September 1461 dasselbe.	Rossi, Dokument XXX.
10. September 1461 dasselbe.	An. dec. c. 79 t.
23. September 1461 ersucht die Signoria von Florenz in einem Schreiben an den päpstlichen Legaten von Perugia, es möge dem Florentiner Agostino sein verdienter Lohn ausbezahlt werden.	Arch. d. Rif. di Firenze, lettere filza 55.
3. Oktober 1461 werden 100 fl. bewilligt.	
13. Februar 1462. «Lodo» das ist offizielle Begutachtung der Fassade durch die «Sachverständigen» Benedetto Bonfigli und Angelo di Baldassare, Maler in Perugia.	An. dec. c. 16 t.

9. Mai 1462 werden der «Opera» von San Bernardino 100 fl. geliehen, damit Agostino bezahlt werden könne.	Rossi, Dokument XXXV.
25. Mai 1462. Beschluß, dem Agostino 100 fl. zu geben und damit die Verwaltung der Kapelle zu belasten.	Rossi, Dokument XXXVII.
26. Mai 1462 Ausfertigung.	An. dec. c. 38 t.

2. SAN BERNARDINO VOM ARCHITEKTONISCHEN STANDPUNKT[1].

Wenn man in Perugia vom Dom aus zur Piazza Morlachi, dann auf der Höhe weitergeht, und plötzlich aus den engen Gassen ins Freie tritt, sieht man unter sich eine Wiese, an der sich die mächtige Kirche San Francesco mit ihren riesigen Strebepfeilern erstreckt, wenige Jahre nach San Francesco in Assisi erbaut — und daran schmiegt sich das zierliche Tempelchen, das dem hl. Bernardino geweiht ist, so daß man es für einen Torbau zu San Francesco halten möchte. Da hat man den besten Eindruck von Duccios Schaffen, und dem Zauber dieses Frühlingstraums einer schönen Zeit mag sich keiner entziehen. Diese reizende Wand, aus rotem Marmor, von gelbem und weißen Stein anmutig unterbrochen, mit den verblaßten Resten blauer Farbe, die fast hellgrün geworden ist, und den kleinen, dunklen Pilastern zur Seite der Reliefs an den Pfeilern — wenn sie von der Sonne beleuchtet wird, und hinter ihr im Kreis die großen Linien der umbrischen Hügel in der wundervollen Luft verschwimmen, hat an harmonischer Wirkung von Form und Farbe nicht ihres gleichen. Dem Träumer ergänzt sich dann wohl das Bild, und — wie wir es noch heute auf dem Gonfalone des Bonfigli in der Pinakothek von Perugia schauen — glänzen die Relieftafeln im alten Farbenschmuck ebenso wie das vorspringende Dach und wir sehen heranziehen: Priester in herrlichem Ornat, vermummte Brüderschaften, Nonnen in dunklen Gewändern, und die Jugend von Perugia, schöne kühne Männer von den Geschlechtern der Oddi und Baglioni, vornehme, schlanke Frauen, in gold- und silbergestickte Mäntel gehüllt, die blonden Haare von leichten Schleiern umgeben, die eine oder andere mit der cresta im Haar, einem Kranz aus seidenen Rosen. Alle tragen brennende Kerzen. In das leise Murmeln der Gebete klingt heiliger Gesang und die Fanfaren schmettern. Ueber der Prozession schwebt die Fahne von Bonfigli gemalt, auf der der offene

[1] siehe Tafel 14.

Himmel dargestellt ist, mit tausend Engeln, die Rosenkränze tragen. — Aus einer Zeit die frohe Farben und schöne Feste liebte, stammt Duccios San Bernardino. Umgeben und gesteigert von solcher Pracht, mochte es erst die volle Wirkung haben. Heute steht das Kirchlein einsam und träumend da, und die Farben sind nicht bloß an seinen Skulpturen verblichen.

Das architektonische Motiv der Fassade ist das eines Prachttors. (J. Burkhardt) Laspeyres nennt sie «gleichsam eine Umrahmung des Grundmotivs des großen gotischen Kirchenportals». Man hat von einer Nachahmung von Albertis Fassade im tempio Malatestiana in Rimini gesprochen. G. Urbini nennt als Vorbild San Andrea in Mantua, das erst 1472 begonnen wurde, vielleicht ein Versehen für Rimini. Jedenfalls besteht zwischen dieser Fassade und der in Perugia gar kein Zusammenhang. Ein genauer Vergleich mit Albertis Fassade in Rimini scheint mir zu beweisen, daß auch die Hypothese, Alberti habe den Entwurf der Fassade in Perugia für Duccio gemacht, jeder Berechtigung entbehrt, etwa aus demselben triftigen Grunde, der A. Heiß veranlaßte Matteo de' Pasti als Autor der Planetenreliefs in Rimini abzulehnen[1]. Das «Maßvolle» des Alberti fehlt dieser liebenswürdigsten aller Renaissancefassaden; ganz ihrer Funktion entsprechend, überwiegt das Dekorative noch durch die Polychromie gesteigert über das Konstruktive, oder richtiger, Architektur und Skulptur stehen sich ganz gleichberechtigt gegenüber. Die Verhältnisse sind ausgezeichnet. Laspeyres sagt mit Recht, der architektonische Wert bliebe noch nach Wegnahme aller rein figürlichen Bildwerke, ein außerordentlicher. Und doch liegt die besondere Schönheit gerade darin, wie Architektur und Plastik sich ergänzen. Weder ist die Skulptur Dienerin der Architektur, noch vernichtet sie ihre Wirkung, wie dies z. B. bei der Fassade der Certosa von Pavia der Fall ist. Die Architektur bildet einen würdigen und bedeutenden Rahmen für die allerlieblichsten malerisch plastischen Phantasien, tritt zurück und siegt, gibt nach und beherrscht; der überreiche Schmuck ziert sie wie Edelsteine und Perlen eine schöne Frau und erdrückt sie nicht.

Der Geist des Barockstils taucht hier innerhalb strenger Renaissanceformen auf: das Prinzip der Fassade ist ein malerisches. Agostino hat die Ideen eines antiken Stadttors mit denen einer Maestà vereint, jenen kleinen umbrischen Tabernakeln auf freiem Feld, und hat von der gotischen Palastfassade Florenz den beherrschenden Akzent, das vorragende hölzerne Dach[2] genommen (das in dieser einfachen Form oder

[1] wie oben zitiert.

[2] Daß dieses von Anfang an an der Fassade vorhanden war, sehen wir aus Bonfiglis Gonfalone und außerdem, daß es reich bemalt war, ein Umstand der vielleicht zu dem Schluß berechtigt auch die vorragenden Dächer der toskanischen gotischen und Renaissancepaläste seien bemalt gewesen, was einen schönen Kontrast zu der sonst so ernsten Architektur gegeben hätte.

in ein steinernes Renaissancegesims verwandelt, heute noch das Charakteristikum einer jeden toskanischen Stadt ausmacht, wie z. B. der Vergleich zwischen Cortona und irgend einer umbrischen oder südetrurischen Stadt beweist). Wie wichtig in seiner architektonischen Wirkung, nicht bloß als Schutz für die Skulpturen, dieses Dach an der Fassade ist, sieht man leicht, wenn man es etwa an einer Reproduktion verdeckt. Von wem hat Agostino das alles gelernt? Kein Zweifel, daß Alberti wesentlich auf ihn eingewirkt hat, auch an Donatello, der zusammen mit Brunelleschi so einträchtig in San Lorenzo arbeitete, möchte ich erinnern. Agostino besaß feines architektonisches Empfinden. Das beweist vor allem die Art, wie er sein Hauptvorbild, das Augustustor von Rimini verwendete, und dem Zweck entsprechend mit veränderten Verhältnissen, ohne zu irren, umwandelte. Ein gewaltiger Bogen auf wenig vortretenden Pilastern ruhend, im Scheitel von einer Konsole gekrönt, ist eingefaßt von zwei Säulen, die ein Gebälk tragen, auf dem ein flacher Giebel ruht. Infolge der Konsole liegt das Gebälk nicht direkt dem Bogen auf[1], ein Zug architektonischen Feingefühls, den Duccio beibehalten hat. In den Zwickeln zwischen Säulen und Bogen sind Medaillons (Tondi) angebracht. So das römische Tor. — Agostino hat vor allem die Verhältnisse gestreckt, den Bogen zusammengedrückt, so daß er steiler wird, den Winkel des Giebels verkleinert und ihn statt auf Säulen auf breiten Pilastern ruhen lassen, die architektonisch nicht als solche bezeichnet sind und nicht vortreten. Um aber diese wichtigen Vertikalen zu betonen, hat er jeden derselben mit zwei kräftig vortretenden Tabernakeln geschmückt (in denen Statuen stehen) der eine etwas unter dem Gebälk, der andere unter dem Ende des Bogens. Die Tondi in den Zwickeln mit Darstellung von Greifen, dem Wappentier von Perugia, werden von Guirlanden in hohem Relief umrahmt, die an beiden Seiten von den Konsolen her gewunden sind. Der Bogen bildet nicht ein großes offenes Tor, sondern eine innere Wand, in die verhältnismäßig tief unten hart aneinanderstoßend zwei rechteckige Türen gebrochen sind. Nach innen verläuft die Laibung des Bogens schräg. Er ruht auf einem Gesims, das auch unter den beiden obern Tabernakeln hinläuft und den ganzen Raum unterhalb des Giebels in zwei gleichhohe Teile teilt. Unter diesem Gesims wird der Bogen von zwei Pfeilern getragen, deren Innenseite ebenfalls schräg ist. Sie sind, ähnlich wie an einzelnen Kapellen in Rimini, dreifach auf jeder Seite gegliedert und mit Reliefs verziert. Dieser architektonische Rahmen ist folgendermaßen mit Skulpturen gefüllt: Im Giebel Christus von Engeln angebetet, an den Außenpfeilern die genannten Tabernakel mit Statuen, und zwar oben der

[1] Wölflin, die antiken Triumphbögen in Italien. Repertorium XVI 11 ff.

Engel Gabriel und Maria, unten San Constanzo und San Ercolano, die Patrone von Perugia. In der Mitte zwischen den obern Tabernakeln und dem Gesims je ein Relief, Geschichten aus dem Leben des hl. Bernardino erzählend. Das Gesims ist mit einem Fries von Puttenköpfen und Guirlanden in flachem Relief verziert. Der obere Teil der innern Wand, vom Bogen und innen mit einem Lorbeerkranz umrahmt, ist als großes Tympanon behandelt: hier ist die Glorie des hl. Bernardino unter Engeln und Seraphim dargestellt. Unter den untern Tabernakeln zwei Tondi in flachem Relief mit dem Wappen von Perugia. Ein durchgehender Sockel, den Putten mit Guirlanden in flachem Relief verzieren; in der Mitte am Fuß des Pfeilers zwischen den beiden Türen ein Engelskopf in einem Kranz. Der Bogen ist mit Eierstab und Zahnschnitt umrahmt und kassetiert. Die Reliefs der Pfeiler an den Außenseiten stellen 6 Engelgruppen dar, die der innern[1] Seite 6 Gestalten von Tugenden. Die einzelnen Reliefs sind nicht wie in Rimini durch Gesimse von einander getrennt. Zu beiden Seiten der Türen hängt je eine Guirlande unter dem Hauptgesims gerade herab; der Türsturz ist innen und außen mit Ornament geziert. Allgemein wird die Fassade wegen ihrer ebenso reichen als geschmackvollen Polychromie bewundert, deren Reiz aber jetzt hauptsächlich in der Patina beruht, denn nur die Farben des Gesteins haben sich erhalten, das andere ist verblichen, oder ganz dahin. Die geringen Farbspuren an den Reliefs werden bei der Beschreibung erwähnt werden. — Der Grundton der Fassade ist ein mattes Rot, herrührend von dem Marmor aus Assisi, mit dem die ganze Wand inkrustiert ist, und in dem die Reliefs aus anderem Material eingelassen sind, eine sehr wohltuende Farbe, von der der weiße und gelbe Marmor schön absticht[2]. Dieser rote Marmor ist im Giebel und in der großen Lunette mit blauer Farbe übermalt, was an die robbianische Terrakottaplastik erinnert und von vielen für Füllung von Terrakottaplatten angesehen wurde, so von Lazzari, J. Burkhardt, Lübke, Perkins, Symonds, Cavalucci, Nohl, Laspeyres, Schneider, Gallenga Stuart und in neuester Zeit von A. Gottschewski[3] und P. Schubring[4]. Kugler hat bereits 1861 (Geschichte der Kunst I 289) diesen Irrtum richtiggestellt und in der Tat ist an der ganzen Fassade, die einiger Phantasie, sogar mit Reliefs aus glasierter Terrakotta geschmückt hat nicht ein Stück davon vorhanden, wie ich durch Untersuchung aus

[1] Diese Tafeln haben als Hintergrund eine flache Muschel, die von flachen Pilastern getragen wird und sind vorne von zwei Pilastern gerahmt, zwischen Bogen und Pilaster mit einfachem Ornament ausgefüllt.

[2] Die Zusammenstellung von weißem und rotem Stein treffen wir an den ältern peruginer Bauten z. B. an der Porta de' priori des Palazzo publico.

[3] Ueber Land und Meer 1907. «Perugia».

[4] Propyläen, München 1908 No. 29, 458

nächster Nähe feststellen konnte. Von den Skulpturen sind aus rotem Marmor nur die Seraphimköpfe am innern Bogen (auf gut erhaltenem blauen Grund), die übrigen Skulpturenteile sind teils aus einheimischem gelblichen Marmor, (palombino nennt ihn eine Beschreibung von Perugia, etwa gleichzeitig mit Crispoltis Augusta Perusia, die auf der Stadtbibliothek im Manuscript sich findet[1]) so die Giebelgruppe, alle Guirlanden, die Tondi mit den Greifen, die Tabernakel und die Statuen, das Gesims oben, die Umrahmung des Bogens und der Türen, die schwebenden Engel der Lunetten, die beiden obern Pfeilerreliefs an der Außenseite; das übrige, also die Reliefs der Tugenden, die beiden untersten Engelsgruppen an den Pfeilern, die untern Tondi, der Sockel, die Reliefs mit Geschichten aus dem Leben des Heiligen sind aus feinkörmigem, weißem Marmor. Der Unterschied des Materials erklärt manche Differenzen in der Arbeit, soweit solche nicht von der Beteiligung von Gehilfen herrühren. Die Pilaster, von denen die Reliefs mit den Tugenden gerahmt sind, sind aus dunkelgrünem, fast schwarzem Marmor, dessen Ton ursprünglich nicht so aus der Farbenstimmung herausfiel, wie heute, da das helle Gelb und Weiß des Marmors durch diskrete Bemalung getönt war. (Die Kapitelle sind aus gelbem Marmor.) Der Reliefunterschied ist zum Teil mit feiner Berechnung angewendet; alle Glieder die konstruktiv wirken sollen, sind kräftig aus dem Stein herausgearbeitet, besonders die etwas höher angebrachten ornamentalen und figürlichen Teile auch die obersten der schwebenden Engel, die auf Untenansicht berechnet sind.

3. DIE DEKORATIVEN TEILE.

Alles Ornament ist mit großer Sauberkeit und in vielen Teilen mit besonderer Eleganz und Feinheit ausgearbeitet. Dabei ist wohl zu unterscheiden zwischen dem eigentlich architektonischen Ornament, das der Antike entnommen und etwas scharf und trocken behandelt ist, und dem reizenden Pflanzenornament, Ranken, Guirlanden, Kränze etc., die nach Art der Frührenaissance wie eine stehengebliebene Festdekoration überall angebracht sind. Der Giebel ist mit einem prächtigen Profil und nach innen mit Eierstab und Zahnschnitt gerahmt; darunter springt das Geison vor, mit Zahnschnitt. Der Fries des Gebälkes trägt die Inschrift:

AVGVSTA PERVSIA MCCCCLXI[2]

darunter ein dreifachgegliederter Architrav, mit Perlenschnur geziert. Die Konsole in der Mitte trägt ein Akanthusblatt, von den Guirlanden zu

---

1 Manuscript Fol. 22 (6, 39).

2 Auf dem Gonfalone des Bonfigli trägt die Fassade das Datum 1465, was also die Herstellungszeit des Gonfalone bedeutet. Siehe Walter Bombe, Bonfigli.

beiden Seiten war die Rede. Wo sie mit den Lorbeerguirlanden der Kränze zusammengebunden sind, liegen die Enden auf beiden Seiten um den Hals eines lieblichen Engelkopfes mit langem Haar. Im Innern der Kränze tragen zwei Konsolen eine Platte, auf der jedesmal ein grimmig aussehender Greif steht, der seine linke Vorderpranke in den Leib eines Lammes (?) zu seinen Füßen schlägt; seine Pfoten erinnern an jenen mißglückten Hund oder Wolf des Mars (in Rimini) oder an den Kopf an den Thronlehnen Sigismunds am Grab der Vorfahren (ebendort). Die vier Tabernakel ruhen ähnlich wie die Greifen auf einer gegliederten Platte, die von drei Konsolen getragen wird. Zwischen den Konsolen winden sich (in Flachrelief) Kränze. Je zwei gedrehte Säulen auf einer Plinthe und etwas drechslermäßig gebildeten Basis oben mit primitiven korinthischen, unten mit eigentümlichen Kompositkapitälen bekrönt (von einem Ring geht eine Art Korb aus, der oben mit Eierstab gekrönt ist, die Voluten wachsen aus dem Innern des Korbes heraus und sind durch eine kleine, tief herabfallende Guirlande verbunden), tragen ein aufrecht stehendes Stück Marmor [an drei Tabernakeln mit nichtssagenden Rosetten am vierten (Sant Ercolano) mit einer entzückend erfundenen und gearbeiteten Vase geschmückt, aus der Lilien wachsen, auf blauem Grund (Lilie rote Farbspuren),] und dann ein Gebälk, dessen Architrav mit dem Stabornament, das wir aus Rimini kennen, verziert ist; darüber ein Geison. Der flache, kräftig umrahmte Giebel ist mit rotem Marmor ausgefüllt. Das merkwürdige Zwischenglied zwischen Säule und Gebälk kenne ich sonst noch u. a. an dem Tor von San Domenico in Urbino. Die Tabernakel treten wie erwähnt, frei vor den Grund, die Nischen sind oben mit einer Muschel aus gelbem Stein geschmückt und sehr flach. Das Gebälk unter dem Bogen in seinen Details Geison, Fries, dreifach gegliedertes Epistyl, ist mit besonderer Sorgfalt behandelt und die Engelsköpfe des Frieses sind reizvoller gegeben, als man es an dieser doch weniger wichtigen Stelle vermuten sollte.

Die Tondi unter den Nischen werden von Kränzen umschlossen (mehrfach mit zierlichen Schleifen gebunden) und bestehen aus Lorbeerblättern mit Beeren, fast ziseliert in Marmor, oben in der Mitte aus Früchten und Blumen, und sind, wie die Guirlande, die das Sigismundbild am Pfeiler der ersten Kapelle links in Rimini umschließt, unten weit schmäler als oben. Drinnen ist diesmal der Grifo in korrekt heraldischer Haltung, als Wappentier dargestellt. Der Schmuck des Sockels ist fein ausgearbeitet, die Engelsgesichter nicht bedeutend. Die hängenden Guirlanden zu beiden Seiten der Türen, aus Ahornblättern, Aepfeln, Birnen,

Tannenzapfen usw. gebildet, können sich sehr wohl mit ähnlichen Arbeiten der Robbia messen. Das kräftige Hochrelief verliert sich in den untersten Blättern in dem Grund. Die Art des Aufhängens finden wir sonst noch im tempio Malatestiano an beiden Seiten des Grabes von Sigismondo Malatesta, eine merkwürdige Uebereinstimmung, da dieses Grab sonst nichts mit Duccio zu tun hat. Es ist aber unrichtig, die Guirlanden in Rimini verstümmelte Ueberreste einer Dekoration, die identisch mit der des Marzuppini Grabes von Desiderio sei, zu nennen, wie es geschehen ist, denn das Motiv ist ein ganz anderes.

Ornamental das schönste, wahrhaft klassische Detail der ganzen Fassade sind die Einfassungen der beiden Türen. An den Außenseiten über einem Sockel mit einem gleichgiltigen Greif wächst aus einer donatellanischen Vase eine prachtvolle Ranke heraus, schlingt sich an der Türe empor über den Eingang hin zur Mitte, wohin die Ranke von der andern Seite kommt; die beiden Enden schlingen sich in ein einfaches Medaillon, das ein Kreuz enthält. Es erinnert dieses Motiv an die Umrahmungen romanischer Portale Umbriens aus dem Ducento (z. B. San Constanzo in Perugia, Dom von Foligno, San Michele und San Silvestro in Bevagna, Dom und andere Kirchen von Spoleto), deren prachtvolle Ranken direkt an die Antike anknüpfen, und mit Bauten wie dem Clitumnustempel und den Hallen und Kreuzgängen der Cosmaten eine verfrühte Renaissance bilden[1]. An den Innenseiten der Türen finden wir eine kunstvoll angeordnete Dekoration aus Lorbeerblättern, ein Ornament, das sonst nirgends vorkommt. — Doppeltüren finden sich in Umbrien stets bei Kirchen, die das Ziel von Prozessionen bilden, so daß Ein- und Auszug gleichzeitig geschehen konnte (so Unterkirche von Assissi, Madonna di Monteluce bei Perugia).

Wir ersehen also schon aus diesen doch untergeordneten Teilen, daß Agostino an seine Aufgabe mit großer Sorgfalt ging und sie mit geläutertem Geschmack vollendete. Entschieden hat er seine Leistungen auf diesem Gebiet in Rimini hier übertroffen. Kein Detail stört, alles ist aus einem Guß, und der Marmor ist mit einer Liebe und Delikatesse behandelt, wie wenn es ein Edelstein wäre. Gerade bei den dekorativen Teilen wird indessen Duccio, tüchtige Gehilfen beschäftigt haben, so z. B. jenen Bartolomeo da Torciano, der im libro di ricordi des Frate Urbano erwähnt wird.

---

[1] A. Venturi, storia dell' arte II.

4. DER BILDNERISCHE SCHMUCK DER FASSADE.

Die Reihenfolge, in der die einzelnen Skulpturen an San Bernardino geschaffen wurden, dürfte schwer festzustellen sein, trotz der verschiedenen Behandlung der einzelnen Teile im Relief, die teils wie gesagt, vom verschiedenen Material, und nicht zuletzt von der künstlerischen Absicht herrührt, die höheren Teile stärker vortreten zu lassen und nach unten flacher zu werden, bis in dem letzten Pfeilerreliefs ein Stil erreicht wird, der an die Darstellungen der Musen und freien Künste in Rimini erinnert. Es wäre nichts leichter als nach bekannter Art drei bis sechs Meister aus der Fassade herausfinden, einen für den Giebel, einen für die Statuen, für einzelnen Tugenden einen dritten, für die andern einen vierten, für vier der Engelsgruppen neben dem Eingang und die schwebenden Engel einen fünften und eventuell einen sechsten für die Reliefs. Diese Skulpturen unterscheiden sich voneinander fast in demselben Grade wie jene im tempio Malatestiano von Rimini, so daß wir manchmal an die Sibyllen, dann wieder an die Planeten, an die Musen sowohl als an die Reliefs am Grab der Vorfahren erinnert werden. Trotzdem sind alle miteinander aufs engste verwandt und zeigen unter verschiedenem Kleide dasselbe Gesicht: in Rimini wie in Perugia hat e i n Meister gewirkt, der aber seinem Stil nach den Bedingungen, die sich stellten, änderte. Indessen ist hier der Anteil der Gehilfen gegenüber Rimini ein geringerer, und ferner, Agostino hat seine Gestalten hier tiefer aufgefaßt und ihnen mehr inneres Leben gegeben, als gerade den letzten Werken im tempio Malatestiano, deren große Vornehmheit und Schönheit etwas kühl wirkt[1].

Den Schmuck der Fassade von San Bernardino als Ganzes auf eine bestimmte kirchliche Idee, etwa auf einen Hymnus zurückzuführen, wie das Professor Brockhaus in Florenz u. a. mit den Mediceergräbern Michelangelos getan hat, dürfte schwer sein. Broussolle[2] vergleicht die Fassade mit einem der großen Altarwerke des Perugino, er hätte auch Pinturicchio oder Niccolo Alunno sagen können, und den Altar des Pinturicchio in der Pinakothek von Perugia, jenen des Alunno in la Bastia zum Vergleich heranziehen können. Hier wie dort ist im Giebel Gott dargestellt, in San Bernardino Christus, bei den Gemälden Gottvater, dann folgt zu beiden Seiten der Haupttafel, wofür in San Bernardino die Glorie des Heiligen gelten muß, oben die Verkündigung Maria und unten zwei Heilige wie an der Fassade auch, und die Reliefs mit Geschichten aus dem Leben Bernardinos, können die Predella vertreten.

[1] Gegen die Annahme, als seien Gehilfenhände in ausschlaggebender, selbständiger Weise tätig gewesen, sprechen auch die Angaben im libro di ricordi des Frati Urbano.

[2] la jeunesse du Perugin. Paris 1901, 307.

Sicher sind die einzelnen Teile nicht zufällig verwendet worden und Duccio hat jedenfalls ein bestimmtes Programm erhalten. Der Giebel zeigt den Himmel, in dem Gott der Herr von Engeln angebetet wird; dahinauf schwebt der Heilige von Engeln umgeben. Die Reliefstafeln darunter stellen sein Leben dar, das ihm diesen Triumph gewann. Der Engelchor von oben setzt sich gewissermaßen in den Gruppen an den Pfeilern fort. Hier sind die Engel wie in einer Prozession aufgestellt, also zugleich als ein himmlisches Abbild der Prozessionen, die alljährlich zum Heiligtum hinziehen sollten. Die Darstellungen der Tugenden, die den Heiligen zierten, an den Innenseiten der Pfeiler, mahnen die Eintretenden zur Verehrung und Nachahmung. Die Verkündigungsgruppe erklärt sich aus der großen Verehrung, die Bernardino für die Madonna hatte, während S. Constanzo und S. Ercolamo, gewissermaßen als Vertreter der Stifterin, der Stadt Perugia, deren Beschützer sie sind, an dem feierlichen Akte teilnehmen.

5. DIE STATUEN.

Rundfiguren waren nicht die Stärke Agostinos, auch hier sind sie weniger gut ausgefallen, als das Uebrige. Wenn sie auch voller wirken als sonst, das etwas Zusammengedrückte, Gequetschte bleibt ihnen doch. Ob Duccio sie ausgeführt hat, ist fraglich, im Entwurf gehen sie jedenfalls auf ihn zurück.

Engel und Madonna oben gehören zusammen, und die gegenseitige Beziehung ist in Blick und Gebärde schön zum Ausdruck gekommen. Der Engel steht auf einem unvollendeten Postament, den Körper in dreiviertel Wendung, den Kopf im Profil, gegen die Madonna schauend. Er hat das Haupt anmutig geneigt und die Augen (mit den scharfen Lidern) niedergeschlagen. Der Kopf ist von großer Lieblichkeit des Ausdrucks, besonders von der Seite gesehen, über die Stirn hat er die oft genannte diademartige Agraffe. Um Kopf und Nacken fällt sein schweres Haar, die Bewegung der Gestalt ist von einer schüchternen Grazie und sehr natürlich, Hände und Gewand aber wenig im Detail ausgeführt, im großen und ganzen gegeben. Merkwürdig ist wie die Flügel zu beiden Seiten neben ihm hängen, schwer, plump, ohne Teil an der Bewegung der Gestalt zu haben, sind sie nur gut die Nische auszufüllen.

Maria steht ruhig und voller Würde da. Ihr Körper erscheint unbewegt, der kleine Kopf hält sich etwas steif auf dem langen Hals; das sieht nach Energie und einem gewissen Stolz aus. Die Augen sind

niedergeschlagen. Sie hat einen herben und strengen Ausdruck, der durch das schlicht zurückgestrichene Haar noch betont wird. Die Hände sind feiner gearbeitet als beim Engel. Das Gewand, sowohl Mantel wie Unterkleid, in wenige, dürftige Falten gelegt, klebt am Körper; auch hier ist die Basis unvollendet. Das Vortreten des linken Beines unter dem Gewand erinnert an Arbeiten in Rimini z. B. die Sibyllen. Die Ausführung ist schwerlich von Duccio.

San Constanzo. Die feine, schlanke Gestalt in ihrer graziösen Bewegung, die nach vorne zu schreiten scheint, mit gebogenem, linken Fuß, wirkt besonders von der Seite gesehen außerordentlich lebendig. Im ganzen Körper ist ein gewisser Schwung, der an die gotische S-Linie erinnert. Die Falten des Bischofsmantels fließen elegant um die Gestalt, ohne Manierismus. Besonders reizvoll ist das Faltenspiel unter der linken Hand, die in zierlicher Haltung auf dem rechten Unterarm liegt, während die Rechte ein Buch hält und zugleich den Mantel rafft. Die Hände sind im Detail besser gegeben als bei den oberen Statuen. Um die Schultern hat der Bischof einen Mönchskragen[1], Hals und Kopf sind etwas nach links geneigt, was das Ungezwungene der Haltung noch vermehrt. Das Gesicht hat wenig Ausdruck, da leider die Nase abgebrochen ist.

Sant Ercolano. Das ist im Gegensatz zu dem jugendlichen, eleganten Constanzo ein müder, stumpf gewordener Alter, gutmütig, doch mürrisch. Er steht etwas vorgebeugt da, und erteilt mit der Rechten, deren Finger abgebrochen sind, den Segen, während die Linke schwerfällig den Mantel rafft, (aus schönem Brokatstoff mit Fransen verziert und mit einer großen Agraffe geschlossen, auf der ein Greif dargestellt ist). Die scharfen, trockenen und dürftigen Falten von Mantel und Untergewand dienen sehr gut zur Charakterisierung des Mannes.

6. DIE GIEBELGRUPPE.

Der blaue Grund ist hier überall wohl erhalten, die figürlichen Teile, auch die kleinen Köpfe der Seraphim sind in den Grund eingelassen. Christus (in flach-Relief) thront auf einer als Wolken gedachten Basis, die zwei anbetenden Engel (in stärkerem Relief) knieen tiefer. Um Christus schweben Seraphsköpfe (in ganz flachem Relief) und rings von ihm gehen Strahlen aus, die in den Marmorgrund geritzt sind. Er hat die Rechte zum Segen erhoben, die Linke ruht auf einem Buch, das auf dem Kniee steht. Der Ausdruck des großen länglichen Kopfes ist streng, der

[1] wie sonst Ludwig von Toulouse.

weitausschauende Blick der Augen wirkt bedeutend. An Haar und Bart, unter dem das Kinn sichtbar wird, finden sich Spuren von Bemalung (rot). Die einfachen Falten über der Brust wiederholen sich beim Johannes in der Pietà im Dom und beim Verkündigungsengel auf Duccios Altar in San Domenico (Perugia). Die Falten um Kniee und Beine sind scharf und häßlich, es sieht fast aus als ob Christus drei Beine hätte. Man wird an die Sibyllen und Propheten, sowie die Statue des hl. Sigismund in Rimini erinnert. Die Haltung Christi ist steif und hieratisch streng. Die einzelnen Seraphsköpfe unterscheiden sich nicht wesentlich im Ausdruck voneinander, ihre Verwendung in der Komposition war wie es scheint für Perugia neu, und ist vielleicht das Vorbild für spätere Darstellungen des Fiorenzo di Lorenzo, Perugino und Pinturicchio geworden. Die Engel, die vor Christus knieen, sind in tiefe Andacht ganz versunken. Sie haben große, weite Flügel, die sie beschatten, einen zierlichen kleinen Körper unter dem wenig gefalteten Gewand, schöne, volle Arme, die hoch über der Brust gekreuzt sind und neigen das Haupt. Die Haare fließen über den Rücken hin; in der Gestalt des rechten (vom Beschauer), ist mehr Inbrunst, der ganze Körper neigt sich vor. Sie knieen, indem sie das eine Bein aufstützen. Dieses Bein, das zu weit vom Körper entfernt ist, mit dem zu spitzen Kniee, das durch das Gewand sticht, ist bei beiden sehr verzeichnet. Die Gewänder sind über den Beinen geschlitzt. In der Ausführung könnten vielleicht die Köpfe von Duccio selbst stammen, sie ist derber als bei den übrigen Skulpturen weil die Gruppe, die als Ganzes sehr gut im Verhältnis zur Fassade und in ihrer feierlichen Wirkung als bedeutender Abschluß wirkt, im Detail ja von unten nicht zu erkennen ist.

7. DIE LUNETTE.

Die Seraphsköpfe aus rotem Marmor an der innern Fläche des Bogens stellen gleichsam eine obere Region des Himmels dar und setzen die Reihen der andern neben den Schwebenden fort, sie sind übrigens, was die Ausführung betrifft von untergeordneter Bedeutung. Die eigentliche Lunette ist umschlossen von einem Lorbeergewinde, (diesmal härter gearbeitet als sonst).

In einer sehr flachen Vertiefung in der Mitte der Lunette, auf einem Postament stehend, umgeben von einer Mandorla aus roten, züngelnden Flammen, die wohl die brennende Gottesliebe bedeuten[1] schwebt die fast

[1] Ich erwähne dazu, daß der hl. Bernardino in einer seiner Predigten ein Gedicht vortrug, das er dem poverello von Assisi zuschrieb, und das beginnt mit den Worten·

körperlose Gestalt des verklärten Bernardino, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken eine Tafel mit dem Namen Jesu. Nische und Gestalt ist aus weißem Marmor. In rauschender Bewegung fliegen auf beiden Seiten je vier Engel heran, die verschiedene Musikinstrumente spielen, (immer die zwei gegenüberfliegenden das Gleiche). Neben diesen Engeln schweben auf jeder Seite 13 geflügelte Seraphsköpfe, meistens zwei neben einem Engel. Die ganze Gruppe ist rein malerisch komponiert und mußte deshalb ursprünglich viel besser wirken, da man nicht sah, wie jede einzelne weiße Platte in dem roten Marmor eingefügt ist. Der blaue Grund und die Bemalung der Figuren erweckte die Illusion als sei alles aus einem Stein. Außerdem scheint es mir möglich, daß ursprünglich fünf Engel auf jeder Seite des Heiligen geplant waren, da jetzt ein großer, leerer Raum unten störend wirkt. Diese Annahme ist umso wahrscheinlicher, als auch sonst mancherlei an der Fassade unfertig dasteht, und ohne daß der Künstler die letzte Hand daran gelegt hätte. Auch damit hängt die etwas derbere Wirkung mancher Teile der Skulpturen zusammen. Was Agostino dazu veranlaßte, sein Werk so aus der Hand zu geben, weiß ich nicht, vielleicht waren die Gründe finanzieller Natur. In der Gestalt des hl. Bernardino hat Duccio wieder bewiesen, daß es ihm auch gegeben war, im nötigen Fall das ernste und feierliche zu schildern. Die anderen Künstler, die den Heiligen darstellten, sind bei der Wiedergabe des Aeußerlichen geblieben und haben [1] ein häßliches Gesicht gemalt oder gemeißelt. Agostino hat keinen der herben Züge unterdrückt, die ein mühevolles Wanderleben, verbunden mit härtester Askese geschaffen hatten. Aber wir sehen noch die edlen Formen des schönen Schädels, wir finden das Vornehme, Adelige des Sprossen der Albizeschi und die Spuren der ehemaligen Schönheit, von der die Schilderer seines Lebens sprechen. Und mehr als das, der Geist des Bernardino ist in diesem Gesicht, sein scharfer Verstand, seine reiche Phantasie und die glühende Liebe, der apostolische Eifer. Jedes Detail ist lebensvoll und sprechend, die schlichten Haare des Mönches, die hohe Stirne, die tiefe Grube über der geraden Nase, der schmale überaus feine Mund, die Falten von Mund zur Nase herab, der magere Hals mit dem Adamsapfel (wie beim hl. Sigismund in Rimini), die sanfte Neigung des Hauptes nach links. Der Kopf ist von dem riesigen Nimbus umgeben, den Agostino liebte, er ruht darin, wie eingebettet.

In foco amor mi mise
In foco d'amor mi mise
Lo mio sposo novello.

(Manuscript der Predigten Bernardinos auf der Bibliothek von Perugia).

[1] z. B. Sano di Pietro und andere sienesische Maler.

Das harte Leben, in dem sich der Heilige abgemüht hat ist vorbei. Nun löst sich die Spannung im Gesicht, die Züge werden nicht schlaff, aber mild, die Furchen und Falten weichen, tiefer Friede liegt über dem Antlitz und der Schauer heiliger Entzückung, es ist als ob die segnende Hand zittere. Das flachste Relief hat Duccio für seinen Körper verwendet, wir fühlen, das ist ein vergeistigter Leib. Sein schlichtes Mönchsgewand fällt in den allereinfachsten Falten, die der Künstler je angewendet hat, im schönsten Gegensatz zu den üppigen fast wilden, wehenden Draperieen der frohlockenden Engel, die von der Seite mit dem Wind heranbrausen, während Bernardino ruhig empor steigt[1].

Diese seligen Geister, die ihn nach oben geleiten, sind irdischer als er[2]. Ihre frohen, begeisterten Gesichter erinnern deutlicher als sonst ein Werk von Duccio an Luça della Robbia; ohne in allen Details die bei Agostino gewöhnliche Feinheit der Ausführung zu zeigen, sind sie in ihrer heftigen Bewegung und den flatternden, sich einrollenden Gewändern ganz von seiner Art, er hat hier dieser Neigung mehr als je gefröhnt, und ist manchmal zu weit gegangen. Die Falten sind härter und tiefer als sonst[3], die Formgebung ist energisch. Da die Reliefs auf Untenansicht berechnet sind, so machen die Reproduktionen, die in gleicher Höhe aufgenommen sind, vielfach einen falschen Eindruck.

Die beiden obersten (in stärkstem Relief) sind Dudelsackpfeifer Der linke (vom Beschauer) bläst eben in sein Instrument, und greift auch mit den Fingern daran. Er hat ein etwas derb ausgeführtes Gesicht und Haare, denen alle Leichtigkeit fehlt. Die Hände sind schön, weniger der eine sichtbare nackte Fuß. Sein Gewand schließt sich vorne eng an den Körper, und flattert nach hinten weg, im Haar hat er die typische Agraffe, von Flügeln sieht man wenig.

Der rechte ist in allem weit feiner ausgeführt: er hebt den Kopf nach oben und sieht mit schwärmerischem Blick hinauf, die Haare fließen an seiner Wange herab, ein feines Löckchen liegt über dem nackten, linken Arm. Der Dudelsack, den er nicht benutzt, sieht etwas schwerfällig aus. Die Art, wie der Körper unter dem Gewand sich zeigt, ist nicht glücklich, besonders die linke Hüfte ist zu stark herausgedrückt. Die Falten erscheinen von unten gesehen dem raschen nach oben Fliegen entsprechend. Sie sind nicht sehr zierlich; interessant ist das Stück Gewand das unten wagrecht um die Beine sich schlingt, es

---

1 Vergl. mit dieser Darstellung das Fresko Pinturichios in Santa Maria in Aracoeli-Rom, das auch den hl. Bernardino in Verklärung darstellt, freilich auf der Erde zwischen dem hl. Ludwig von Toulouse und Antonius von Padua, während Christus in der Mandorla von Seraphim und musizierenden Engeln umgeben über dem Heiligen schwebt.

2 siehe Tafel 15.

3 Aehnlich am Grab der Antenati (Rimini).

erinnert an den einen Engel an den Seiten des Sarkophags der hl. Giustina.

Die beiden nächsten sind Posaunenbläser. Ihr Schweben ist so dargestellt, daß man sie von oben herabfliegen sieht, eine Illusion, die beim Rechten noch durch das geneigte Haupt glaubhafter wird, der Linke sieht gewissermaßen noch zurück. Im einzelnen betrachtet, hat der Linke einen ziemlich dicken Kopf und wenig schönen Mund. Er sieht ziemlich vergnügt aus. Die Haare fallen in vielgewundenen, etwas hart ausgeführten Locken herab, die Gewänder sind frisch und natürlich bewegt, und fügen sich der Haltung des Körpers, die Flügel sind in dem Grund der Platte eingeritzt. Unter den Füßen und neben den Beinen ist die Platte mit der Zeichnung jener blätterartigen Wolken bedeckt, die wir von Rimini her kennen (Luna, Engel der Sigismundskapelle usw.). Der Mantel flattert über die Posaune.

Der Engel rechts ist in der Schwebebewegung besonders gelungen, er hat aber ähnlich steife Flügel wie der Engel von der Verkündigung, die nicht zum Fluge passen. Wie sein Gegenüber hält er die Posaune mit zwei Händen, bläst aber nicht hinein; er hat ein hübsches, feines Gesicht, die Haare (am Kopf gescheitelt) flattern wild nach beiden Seiten. In den Haaren sieht man Spuren vom Bohrer, am linken Fuß findet sich sogar noch ein stehen gebliebenes unbehauenes Stück Stein. Die Wolken sind diesmal in Relief ausgeführt und ragen etwas vor, wie auch bei den stehenden Engelgruppen unten an den Pfeilern. Die Drapierung entspricht in ihrem Fallen der Bewegung und ist besonders in den geschweiften Faltenenden zwischen den Beinen sehr gut ausgefürrt.

Das dritte Engelpaar spielt auf Handorgeln; die Bewegung von unten gesehen erscheint sehr gelungen, es ist ein mächtiges, großartiges Hinaufschweben. Beide begleiten ihr Spiel mit Gesang. Ihre schönen Köpfe, mit dem Ausdruck der Begeisterung sind von einfachen, glatten Haaren umgeben. Die Engel tragen enge Aermel, während die bis jetzt Beschriebenen an den Armen nackt sind. Die Wolken sind nur eingeritzt. In der Ausführung ist der Rechte besser als der Linke, bei diesem ist eine Faltenbildung des Mantels, der zurückfliegt und sich einrollt wie ein großes Fragezeichen, eine wenig angenehme Ausartung des Stils von Duccio.

Die beiden letzten sind Flötenspieler. Der Linke hat die Flöte eben vom Mund genommen, der Rechte spielt eifrig darauf. Beide scheinen nach unten zu fliegen. Der Linke hat einen etwas zu großen Kopf, mit ähnlichen Locken wie der Posaunenbläser über ihm,

aber besser in der Ausführung. Das Gesicht ist sonst sehr schön, die Drapierung großzügig, hinter den Füßen fliegt das Gewand in die Höhe und rollt sich ein. Eine Menge langer, paralleler Falten ziehen sich über den Körper. Ein Zipfel des Mantels fällt über den rechten Arm. Die Hände sind viel besser ausgeführt als bei dem rechten Engel. Dieser ist in seiner ganzen Bildung von seinem Gegenüber sehr verschieden. Er hat einen sehr kleinen Kopf. Der Ausdruck des Gesichts zeigt, daß er ganz in seinem Spiel aufgeht. Ueber der Stirn hat er das gewöhnliche Diadem. Die Haare, die in zwei Locken über die nackte Schulter und Brust fallen, sind leichter und schöner gebildet, als bei dem andern. Beim Herabfliegen hat er wie einige andere die Knieë gebogen. Das Gewand schließt sich eng und in sehr schönen Falten an den Körper an, und schlingt sich um und zwischen die Beine in jenen anmutigen Spiralen, die Duccio liebte. Diese Figur ist von allen diesen Engeln die schönste.

Die Seraphköpfe sind im einzelnen besser gearbeitet als die Engel. Hier finden wir Agostino als trefflichen Beobachter der Kinderwelt; den verschiedensten Stimmungen der Kinderseele hat er lebendigen Ausdruck verliehen. Da gibt es vergnügte Gesichter, solche die laut vor Lust lachen, nachdenkliche, schmollende; einige sprechen sehr ernsthaft miteinander, andere schauen verzückt zum Himmel. Und wie im Ausdruck, so herrscht die größte Mannigfaltigkeit in der Bewegung. Die vollen, runden Köpfe sind nach allen Seiten gedreht und gewendet, besonders gut sind die häufigen Verkürzungen gelungen. Die Güte der Arbeit, die weiche Wiedergabe des Fleisches vor allem, beweist, daß wir es hier (mit zwei oder drei Ausnahmen) mit eigenhändigen Werken zu tun haben. Zu oberst am Bogen sind rechts zwei Köpfe in ganz flachem Relief ausgeführt, links einer, letzterer mit einem sehr feinem Gesicht. Im ganzen ergibt der Gegensatz von heiligem Ernst, hoher Begeisterung und kindlicher Munterkeit eine sehr schöne Gesamtwirkung. Die Gesalten außer Bernardino wirken nicht als Einzelne, sondern als Glieder der Reihe, im Gegensatz zu den Engeln unten an den Pfeilern, die jeder für sich etwas bedeuten.

8. DIE RELIEFS MIT SZENEN AUS DEM LEBEN DES HL. BERNARDINO.

Die Identifizierung dieser Darstellungen mit Wundern und Taten des Bernardino, von denen die Quellen berichten, ist nicht bei allen Reliefs möglich, sei es, daß Duccio eine lokale Tradition benützte, sei

es, daß er die Legenden so umgestaltete, daß man sie nicht mehr erkennen kann. Ich möchte besonders das letztere vermuten.

Der allgemeine Eindruck dieser im Verhältnis ziemlich kleinen Tafeln ist ein sehr guter, die Erzählung ist durchweg lebendig, die Komposition übersichtlich, die Details sind sorgsam behandelt. Sie gehören jedenfalls zum Vorzüglichsten, was die zeitgenössische Kunst in der Gattung hervorgebracht hat. J. Burkhardt rühmt die «plastische» Reliefbehandlung und P. Schönfeld meint: «Das Prinzip der perspektivischen Anordnung hält sich hier weit freier von den so naheliegenden Ausschreitungen als die meisten gleichzeitigen Leistungen». Duccio war auch gerade auf diesen Teil der Fassade besonders stolz und hat unter die große dreigeteilte Platte über den beiden Türen geschrieben:

OPVS AVGVSTINI FLORENTINI LAPICIDAE.

Gegenüber den Geschichten vom hl. Geminianus und auch gegenüber den Planetenreliefs in Rimini, mit denen die Peruginer am meisten verwandt sind, bedeuten diese einen großen Fortschritt. Der Raum hat an Tiefe gewonnen, die einzelnen Figuren heben sich deutlich ab, und an Phantasie der Erfindung hat es Duccio auch hier nicht fehlen lassen.

Alle Reliefs hatten blauen Grund, wovon Reste erhalten sind und waren auch sonst bemalt, wie u. a. die fast bei allen Figuren vorhandenen Pupillen der Augen in schwarzer Farbe beweisen.

I. Relief unter dem Engel der Verkündigung.

Siepi behauptet, es sei hier dargestellt, wie der hl. Bernardino am 9. Mai 1444 nach einer Predigt auf einer Insel am Trasimener See den Giacomo delle Marche in seinen Orden aufgenommen habe. Das ist aber schon deshalb unmöglich, obwohl es auch die Bollandisten berichten (20. Mai pag. 261 cap. 16), weil Giacomo schon seit längeren Jahren mit Bernardino befreundet war und als Prediger wirkte, allerdings am erwähnten Tage, kurze Zeit vor dem Tode des Heiligen, mit Bernardino auf jener Insel zusammen kam. Was die dargestellte Szene wirklich zu bedeuten hat, konnte ich aus keiner der vielen Lebensbeschreibungen Bernardinos ersehen. Das Relief ist in der Hauptsache aus drei Marmorplatten zusammengesetzt, darüber sind dann zwei schmale Stücke gelegt; dadurch, daß durch Verblassen der Grundfarbe diese Platten jetzt nicht mehr zum Relief zu gehören scheinen (auf der anderen Seite ist dasselbe der Fall), ergeben sich jetzt andere Verhältnisse und die Komposition wirkt weniger malerisch als einst, weil die Figuren im Verhältnis zur Reliefplatte größer erscheinen. — Auf zerklüftetem Boden, wie bei den Planetenreliefs in

Rimini, stehen die Gestalten ebenso unsicher auf den Füßen wie dort, und überhaupt bei Duccio. Es ist eine ziemliche Anzahl von Personen beisammen, die sich in drei Gruppen teilen. In der Mitte steht Bernardino[1], seine linke Hand legt er auf die Schulter eines Knaben, der etwas gebückt vor ihm steht, mit der Rechten weist er in ausdrucksvoller Gebärde auf eine flatternde Fahne, die mit dem Namenszug Jesu geschmückt ist und von einem Ordensbruder getragen wird. Wir wissen, daß Bernardino die Gewohnheit hatte, eine solche Fahne bei seinen Wanderpredigten vor sich hertragen zu lassen, wie ja überhaupt der Kult des Namens Jesu von ihm so sehr gepflegt wurde, daß ein Chronist sagt: «Bernardino percorre l' Italia portando Gesu» (Ugolino, storia del ducato di Urbino cit. von Thoureau - Dangin Seite 15). Der Heilige, dessen einfaches Franziskanergewand mit einem Gürtel zusammengehalten ist, hat im Gegensatz zu der Figur im Tympanon eine kräftige Gestalt. Er sieht mit liebevollem Blick auf den Knaben, der andächtig nach der Fahne blickt. Der Knabe scheint ein Hirte zu sein, denn er trägt in der Rechten einen Stock (der abgebrochen ist), mit dem er eine Herde Schafe leitet, acht an der Zahl; sie haben eigentümlich spitze Köpfe und Ohren (wie verschiedene der mißglückten Tiergestalten in Rimini). Das erste kniet mit dem Vorderfuße am Boden. Auf dem zweiten liegt das erhaltene Ende des Stockes, das vierte ist ein Widder und hebt den Kopf hoch, im ganzen ein hübsches Bild. Ihr Hirt sieht weniger gut aus, er hat dürre Arme und Beine und steht sehr unsicher da, seine Brust ist wie die einer Frau.

Neben Bernardino sehen wir noch zwei Mönche, die Uebrigen stehen ihm und dem Knaben gegenüber. Der Vorderste hält, wie gesagt, mit geneigtem Haupt die Fahne, ein Zweiter neben ihm spricht mit einem Mann in kurzem Rock, dessen Gesicht schlecht erhalten ist. Dieser erhebt beide Hände in einer Gebärde, die Erstaunen oder Freude bedeuten muß. Zwei andere und ein Mönch stehen (ganz flach angedeutet) in der zweiten Reihe. Mit wenigen Mitteln ist hier der Eindruck einer großen Menge erreicht.

Unmittelbar hinter dem Knaben sehen wir zwei Frauen, die eine scheint laut zu sprechen, ihre Haare flattern im Wind. Links davon, in der Ecke des Reliefs sind vier andere Frauen, von denen die letzte übermütig ihren Kopf nach links wirft und sehr vergnügt aussieht, die zweite, ziemlich üppig gebildet, rafft ihren Mantel hoch, so daß unter dem Untergewand das schön geformte linke Bein sichtbar wird. Die Verbin-

[1] ohne Nimbus.

dung zwischen dieser gedrängten Gruppe und der mittleren stellt eine prachtvolle Frauengestalt her, die wir vom Rücken sehen. Sie wendet ihren Kopf mit reizendem Profil nach links, ihre schönen Haare sind in einen langen Zopf gebunden, der über dem Rücken liegt. Sie scheint den anderen zu rufen und weist mit der Linken auf den Knaben, die Rechte greift in das Gewand, einen weiten Mantel, der eine herrliche Schulter und einen schönen Arm nackt läßt und unter dem linken Arm durchgezogen sich eng um die Taille schlingt, unten aber in weiten Spiralen nach rechts fliegt und um das vorstehende, rechte Bein spielt. Der Wind preßt den Mantel so an ihre Gestalt, daß sich ihr schön gebildeter Körper in allen Formen fast nackt zeigt, auch das linke Bein tritt deutlich heraus. Die linke Hand hält ebenfalls den Mantel vom Körper weg, so daß er auch auf diese Seite fliegt, Spiralen bildet und die Gestalt auf beiden Seiten umgibt. Die Bewegung ist wundervoll, einer Bacchantin gleicht das herrliche Weib. Winter glaubt, das Motiv sei von einer der sogenannten borghesischen Tänzerinnen (Louvre) genommen. Solche Gestalten lagen unserem Meister mehr als alles andere. Was die Figur bedeuten soll, weiß ich nicht.

II. Das Relief unter dem Tabernakel mit der Madonnenstatue[1]

stellt hingegen eines der bekanntesten Wunder aus dem Leben des Heiligen dar, das sich in Aquila in Gegenwart des Königs René von Sizilien zutrug. Bernardino pries in einer Predigt ganz von Begeisterung und Liebe entflammt, die Herrlichkeit Marias. Eine geheimnisvolle Krone aus zwölf Sternen umgäbe ihr Haupt, sagte er, und erläuterte in feuriger Beredsamkeit die Bedeutung der einzelnen Sterne. Da sahen plötzlich alle Zuhörer einen glänzenden Schein das Haupt des Predigers umgeben. So die Legende[2].

In der Mitte der Tafel, etwas im Hintergrund, ist die einfache Kanzel aufgestellt, auf der Bernardino voller Begeisterung predigt, indem er sich mit der einen Hand festhält, mit der andern zum Himmel weist. Sein Gesicht umgibt der Nimbus. Hoch über ihm auf einer der angesetzten Platten, sieht man ein Gebilde von Strahlen, die in den blauen Grund eingeritzt sind. —

[1] siehe Tafel 13 b.

[2] Hymnus des Officiums.

In laude flagrans Virginis
Nunquam satis laudabilis
Micantis instar sideris
Fulgure vultu cerneris.

Acta bolland. 20. Mai, Seite 269 c. 33; 280 c. 12. Alessio 361, 430 (landi des Feo Belcari Strophe 5, 6, 7, 8, 9). Das Motiv stammt aus der Apokalypse. S. Bonaventura war der erste, der die einzelnen Sterne auf Eigenschaften Marias deutete.

Die Gruppen der Zuhörer sind hier nicht so schön geordnet, wie auf dem Relief drüben. Links von Bernhard stehen neben der Kanzel ein Mann und eine Frau, der Mann hebt eine Hand gegen den Himmel um vom Schein nicht geblendet zu werden, eine ähnliche Gruppe steht zur Rechten. Dann folgt beiderseits eine Schar von Männern und Frauen, die sich auf die Knie niedergelassen haben (rechts sind es vier Personen, links drei) und inbrünstig Gott für das Wunder danken. Die Andacht ist auf den Gesichtern in ihren verschiedenen Abstufungen schön wiedergegeben, besonders gut die vorderste Frau rechts mit dem schönen, geneigten Haupt; hinter dieser stehen drei Frauen mit feinen Profilen, ganz flach im Relief und daneben zwei Männer, die mit ausdrucksvollen Gebärden über das Wunder sprechen. Besonders der jüngere von beiden, in einen weiten Mantel gekleidet, ist gut gelungen. Auf der anderen Seite des Reliefs finden sich entsprechend zwei Frauen. Die ruhig Stehende hat ein sympathisches Gesicht und schöne Körperformen, soweit sie der wallende Mantel nicht verhüllt, die andere streckt den Arm weit vor, hat den Mantel eng und hoch um den Leib geschlungen, so daß ein Teil des rechten Beines und der schöne Fuß nackt ist. Die Stellung ist etwas theatralisch, erinnert übrigens sehr an eine Gestalt Donatellos auf einem der Reliefs in Padua. Der Boden steigt sehr stark an, die Perspektive läßt zu wünschen übrig, und auch hier scheinen die Personen mehr zu schweben, als zu stehen und gehen. Im Hintergrund stehen Bäume, besonders hohe und laubreiche hinter der zuletzt erwähnten Frauengruppe, ein kleiner neben Bernhards Kanzel, ein anderer hinter den Männern in der Ecke. Sie sind in allen Details den Bäumen vom Relief in Mailand ähnlich. Am Himmel ziehen Wolken.

III. Die mittlere Platte.

Ich möchte zuerst von den drei Darstellungen der Reliefplatte über den Türen die mittlere besprechen, weil diese eine Geschichte noch aus dem Leben des Bernardino wiedergibt, während die anderen Szenen nach seinem Tode spielen. Dargestellt ist die feierliche Verbrennung von Geräten der Sünde am Hauptplatz von Perugia. Von diesem Schauplatz ist hier nichts zu merken. Den Hintergrund bildet eine Bogenarchitektur mit Fenstern, die einen Blick auf die Landschaft gewähren. Die Komposition zerfällt in drei streng getrennte Teile. Rechts (vom Beschauer) zu hinterst steht Bernardino auf der Kanzel und predigt erregt, die Bänke neben der Kanzel nach vorne werden von Würdenträgern eingenommen. In der Mitte, von einem eisernen Gitter umgeben, brennt in ge-

waltigen Flammen der Scheiterhaufen, aus denen eine große Teufelsgestalt entflieht; links kauern zuschauende Frauen auf dem Boden. Hinter ihnen stehen Männer. Aller Blicke sind auf den Scheiterhaufen gerichtet. Die einfachen Linien der Eisenstäbe bilden einen wirksamen Gegensatz zu den bewegten riesigen Flammen, die nach allen Seiten aus ihm herausschlagen. Das Feuer scheint aus der Erde zu brechen, es ist fast kein Brennmaterial vorhanden. Man glaubt das Prasseln der Flammen zu hören.

Vor der Beschwörung des Heiligen muß der Herr alles dessen, was da verbrennt, der Teufel, mit großem Geschrei fliehen, eine glückliche Zutat und Erfindung Duccios. Diesmal ist der Dämon besser ausgefallen als in Modena! Den Typus des Gesichts kennen wir von dem grimmigen Saturn in Rimini her, aber hier ist es verzerrt und roher, die Augen schauen böse auf den Heiligen, der Körper ist grob und häßlich gebildet, die Füße enden mit Krallen und Schwimmhäuten dazwischen [1]. Das Tierische und Menschliche ist gut verbunden. Der Teufel ist ithyphallisch gebildet. Von den beiden Gruppen zu Seiten des Scheiterhaufens die der sitzenden Frauen die schönste. Sie scheidet sich in zwei Teile, verbunden durch eine stehende Frau, die ihren linken Arm auf die Schulter einer der vorderen legt und mit lebhaften Gebärden zu der letzten spricht. Es ist ein schön gebildetes Wesen mit fein behandeltem Gewand, noch sehr jung, ihre Haare sind in Zöpfe gebunden, der Schleier steigt hinter ihr in einem Bogen in zwar unnatürlicher aber reizvoller Weise auf. Das erschreckte Gesicht zeigt, daß sie den Teufel gesehen hat und es den Genossinnen erzählt, die Vorderen schauen entsetzt nach ihr um; dadurch kommt Leben in die Gruppe. Die erste Frau vorne ist in ein sehr weites Gewand gehüllt, diese Figur ist wenig gut gezeichnet. Während sie umsieht, will ihr Kind, ein nacktes Bübchen, einen Harnisch vom Feuer stehlen und wird beinahe von den Flammen ergriffen. Eine sehr reizende Gruppe ist Mutter und Kind links (vom Beschauer) in der Ecke, die Frau mit ihrem frischen Gesicht und das Knäbchen neben ihr, das nach ihrer Brust greift. Hinter ihr stehen vier Männer, die erregt auf den Teufel weisen.

Die Gruppe der vornehmen Beamten vorne auf der andern Seite, und der vielen stehenden Männer hinter ihnen, ist weniger geglückt, alle Figuren kleben aufeinander, und das Bestreben, das Gedränge der Menge zu zeigen, wird nicht erreicht.

Merkwürdig ist, daß im Scheiterhaufen nichts von den gewöhnlichen «Eitelkeiten» Würfel, falsche Zöpfe und dergleichen verbrennt, sondern

[1] Wie in Modena.

Schilde, Lanzen, Helme, ein Harnisch und ein paar Stücke, die wie Polster aussehen. Man hat bis jetzt auf diese eigentümliche Erscheinung nicht geachtet, die wie ich glaube, einen besonderen Grund hat. Die Peruginer wollten damit auf eine besonders große Wohltat Bernardinos hinweisen, und ihm feierlich gerade dafür danken. Es war nämlich in Perugia eine Art Volksturnier gebräuchlich, die sogenannte Litomachia oder battaglia de' sassi, das jährlich dreimal zwischen der oberen und unteren Stadt ausgefochten wurde und zwar am Feste S. Ercolano, am 15. August (großes Fest in Monteluce bei Perugia) und am Allerheiligentag. «Parteileidenschaft[1] spielte dabei keine Rolle, nur die Begierde nach Ruhm.» Zwei Banden leicht Bewaffneter gingen mit Steinwürfen, die man mit weiten Mänteln zu parieren suchte, aufeinander los, zwei andere Banden waren mit Helm und Panzer gerüstet, jeder trug in der Rechten eine eiserne Lanze, in der Linken einen Schild, außerdem schützten sich die Kämpfenden durch Kissen gegen die Stöße. Der Sieg gehörte der Partei, der es zuerst gelang, die Mitte des Platzes zu erreichen, auf dem gekämpft wurde. War das geschehen, trennte ein Herold die Kämpfer, und verkündete den Sieger, wenn sich nicht vorher schon eine Partei für besiegt erklärt hatte. Zwei Stunden kämpften so die Kinder, drei die Jünglinge, und den übrigen Tag die Erwachsenen. Trotz der erwähnten Schutzmaßregeln verging kein Spieltag, ohne daß 10—20 Menschen getötet wurden. Schon 1342 hatte man daher diese Kämpfe abgeschafft, aber Braccio de Fortebraccio da Montone hatte sie wieder eingeführt (1416). Solche Mißbräuche in der ohnehin so kriegerischen Zeit waren ganz dazu angetan, den Eifer eines Mannes wie Bernardino zu entflammen. Der Heilige nahm den Kampf mit aller Schärfe auf und erwirkte die endgültige Abschaffung, wie sehr viele Quellen[2] bezeugen. Die benützten Waffen wurden verbrannt, und eben das hat Duccio dargestellt. Die Gelder, die sonst von Staatswegen für Kampfpreise ausgegeben wurden, wurden nunmehr für Wachskerzen zum Fest des hl. Ercolano verwendet. Bernardino war mit seinem Erfolg sehr zufrieden und rühmte ihn in den zitierten Predigten in Siena.

[1] d. h. es handelte sich nicht um die gewöhnlichen Parteien Ghibellinen und Guelfen.

[2] Statuti di Perugia, vol. 3., Rubr. 124.
Banchi, le prediche volgari di S. Bernardino d. S. I. 97. I. 349.
Aeneas Sylvius, De viris illustribus. XVII. 126 Stuttgart 1842.
Acta bolland. 20. Mai, 281 c. 15, 309 c. 13.
Surius, Historia seu vitae sanctorum: Mai 649. Augusta Taurinorum 1775.
Mariotti Saggio. di memorie istoriche Bd. I, S. 35 ff. (Perugia 1806).
Belforti, Indice de' Brevi I. 284.
Pellini, descrizione di Perugia I. 284.
Campana, Historia Brachi Lib. 4.
Sismondi, Storia delle Republiche italiane nel medio evo VI.
E. Déprez, l'azione di S. Bernardino da Siena nella città di Perugia. Bolletino della r. deput. di storia patria per l'Umbria 1900. IV. 169 ff.

(Dergleichen Volksspiele fanden damals in vielen Städten Italiens statt, in Orvieto z. B. eine Litomachia wie in Perugia; das Pontespiel in Pisa, bei dem die Bewohner der beiden Arnoufer um die Mitte der Brücke mit hölzernen Kütteln kämpften, hielt sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts[1], der Palio in Siena, ursprünglich ein Reiterkampf um eine Fahne mit Darstellung der Himmelfahrt Maria, gestiftet zur Erinnerung an den Sieg Sienas unter Farinata degli Uberti 1260 an der Arbia hat sich bis auf den heutigen Tag in der Form eines Wettrennens erhalten[2].)

Rechts finden wir eine Darstellung, die sich nicht völlig erklären läßt. Die Szene ist durch eine vorstehende schiefe Mauer (wie die Stadtmauer auf dem vierten Relief von Modena aus einzelnen Quadern zusammengesetzt) in die unten eine Türe gebrochen ist, in zwei ungleiche Teile geteilt. Den größeren Raum nimmt ein Saal ein, mit einer ähnlichen Hintergrundarchitektur wie im Relief der Verbrennung das andere ist ein Kerker. Auf einem Thron, dessen Lehne mit einem Greifenkopf geschmückt ist, und hoch hinauf bis zur Decke reicht, sitzt der Richter, mit dem Szepter in der Linken, die Rechte auf der Brust Das linke Bein stützt er fest auf, das rechte streckt er bequem aus, den Oberkörper und besonders den Kopf mit dem langen Hals, dessen Muskeln stark ausgeprägt sind, lehnt er weit vor. Das Gewand umgibt den Leib in gefälligen Falten. Vor ihm kniet der Angeklagte. Er ist nackt, nur um die Hüften mit einem Tuch bekleidet. Die Hände sind ihm kreuzweise auf dem Rücken gebunden, die Stricke waren wohl gemalt. Der rechte Fuß ist wie gewöhnlich aufgestellt, und im Gegensatz zum sonst kräftigen Relief ganz flach gegeben, der ganze Körper etwas verdreht. Er ist sehr muskulös, besonders an den Schenkeln. Man merkt, daß die Kraft des Mannes die Knechtung widerwillig erträgt, er scheint sich gegen das Urteil aufzulehnen. Hinter ihm stehen im ruhigen Gespräch zwei Männer. Von dem hinteren ist nur der Kopf zu sehen, vielleicht sind das die Kläger.

Im Kerker treffen wir den Verurteilten wieder. Er sitzt am Boden, die langen Beine, so gut es geht, ausgestreckt. Wir sehen diesmal den Vorderkörper, die breite, gut gebildete Brust. Der Mann scheint entsetzt zu schreien und streckt die rechte Hand in die Höhe, (mit der Linken stützt er sich am Boden). Denn der Teufel, ganz so gebildet wie im mittleren Relief, aber mit boshaftem zufriedenem Gesicht, ist auf ihn zugetreten und legt ihm einen Strick, der von der Wand herabhängt, als Schlinge um den Hals. Doch die Rettung ist nahe; in einem kreisförmigen Rahmen,

[1] siehe Modelle und Geräte im Museum von Pisa.
[2] am 2. Juli und am 15. August am «Campo» (Hauptplatz von Siena).

von schönen Strahlen umgeben, deren Licht die dunkle Zelle erhellt, erscheint der hl. Bernardino, in der Linken einen Kelch haltend, über den Blut quillt. -- Die Komposition ist in beiden Teilen des Reliefs in ihrer Einfachheit sehr gut gelungen. Siepi[1] meint, es sei hier auf ein Ereignis angespielt, das sich 12 Tage nach dem Tode des Heiligen in Aquila zugetragen hat: Es entstand ein Aufruhr gegen die Vorsteher der Stadt, sie wurden abgesetzt und zur Enthauptung verurteilt. Während sie nun am Richtplatz knieeten, der Vollstreckung des Urteils gewärtig, hörte man eine Stimme vom Himmel: «Vergießt nicht unschuldiges Blut, sondern geht lieber zur Kirche der mindern Brüder, dort könnt ihr Euch an unschuldigem Blut sättigen.» Sie liefen hin, zur Bahre des hl. Bernardino und sahen, daß aus der Nase der Leiche Blut quoll. Viele tauchten ihre Tücher hinein und man füllte ein Gefäß damit, das später Giovanni Capistrano besaß. Dieses Zeichen («portento») beruhigte die Parteiwut in Aquila.

Das Relief links von der Mitte zeigt eine ganz malerische Darstellung; der größte Teil ist hier der Landschaft eingeräumt, die ein anmutiges Bild bietet, sehr verwandt jenen Landschaftsträumen in Rimini und auf dem Relief von Mailand. Erzählt wird, wie ertrinkende Kinder dadurch gerettet werden, daß sie den hl. Bernardino anrufen; ähnliche Wunder werden mehrere berichtet (Acta bolland. 20. Mai 272, 273, 313). Hier ist besonders auf eines angespielt, das an einem Knaben geschah, der in einen Mühlgraben fiel. Auch diesmal hat Agostino den Stoff nach seinem Gutdünken behandelt. — Den Hintergrund des Reliefs, füllen niedrige und spitze Berge aus, wie wir sie aus dem Relief von Mailand kennen, zum Teil mit Bäumen bewachsen. In der Mitte steht, aber nur skizziert, eine Mühle. Das strömende Wasser ist in derselben unnatürlichen Weise wie in Rimini in der Art von sich einrollenden Locken gegeben.

Weit hinten am Wasser steht hilflos ein Kindchen, das in recht eindringlicher Weise seine Händchen faltet und in die Höhe schaut. Dorther ragt aus einer Glorie, die aus mehreren Kreisen gebildet ist, (wie bei den Erscheinungen Gottvaters auf Ghibertis Paradiesespforten), die Halbfigur des hl. Bernardino, der die rechte Hand segnend hoch hält, die Linke weit herab zum Kinde streckt; das Antlitz ist voll Milde und Güte. Auf der linken Seite (vom Beschauer) sehen wir ein bekümmertes Elternpaar in Angst um die Kinder. Der Vater läuft voraus, ein junger, kräf-

[1] Siepi, 804.
Alessio, 399.
Acta bolland. 20. Mai 312.

tiger Mann, fast nackt, denn seinen Mantel weht ihm der Wind fort und zieht ihn in die unmöglichsten Falten. Er sieht sich nach seiner Frau um. Mit der einen Hand hält er einen großen Stock, mit der andern greift er in das Geäste eines mächtigen Eichbaums, der zwischen Mann und Frau steht. Der Stamm ist zerklüftet, wie der einer Olive und die großen fein ausgeführten Blätter stehen in keinem Verhältnis zum Ganzen. Die Frau ist ein Stück vom Mann entfernt; sie rafft ihr Gewand um schneller gehen zu können, aber sie wankt mehr. Die Angst um ihr Kind ist im Gesicht und Haltung ausgedrückt.

Zwanglos im ganzen aufgebaut, im einzelnen von großer Schönheit ist die Gruppe der glücklichen Mütter auf der anderen Seite des Reliefs.

Den Hintergrund bilden größere und kleinere Bäume. Drei der Frauen stehen am Ufer, die eine hat ihr Kind neben sich, die vierte knieet vorne betend. Ihr ausdrucksvolles Gesicht ist ganz von Dank für die himmlische Hilfe erfüllt. Die offenen Hände sind etwas groß, wie man sie auch sonst an diesen Reliefs findet, den Mantel hat sie so umgeschlungen, daß er ganz eng an die Formen des Körpers schließt. Die beiden stehenden Frauen neben ihr, die eine nach rechts die andere nach links gewendet, sehen aus wie liebliche Schwestern, so ähnlich sind sie einander in Bewegung, Gesicht und Tracht. Beide haben die Schleier über den Kopf gezogen, aber so, daß die vordersten Haare nicht bedeckt sind. Die linke hat den Mantel bequem umgelegt, und rafft ihn mit der linken Hand. Sie ist üppiger gebaut als die andere. Beide haben im Gesicht den Ausdruck der Sammlung und Zurückhaltung. Die rechte hat den Mantel besonders geschmackvoll umgelegt, so daß ein Zipfel über den rechten Unterarm fällt, die linke Hand (sehr dünner Arm) legt sie auf das Haupt ihres ziemlich häßlichen Kindes, (erinnert in der Bewegung an den Putto des hl. Gemignano in Modena) nach dem sie liebevoll sieht. Indessen mit dergleichen schlichten Motiven gibt sich Agostino nicht zufrieden, so fügt er eine Figur an, die zu nichts dient als zum Mittelpunkt für phantastisches Kreisen und sich Bewegen von Gewand und Schleier, und zu der ihn vielleicht auch irgend eine Tänzerin aus dem dionysischen Kreise angeregt hat. Nach rechts gewendet, steht die schlanke Gestalt da, mit etwas verdrehten Beinen, die linke Hand liegt auf dem Leib, mit der Rechten greift sie an den Schleier, der hoch über dem Kopfe in einem großen Bogen einen vollen Kreis beschreibt, um dann von ihrer schmalen Taille aus nach hinten zu fliegen, während der dünne Stoff des Kleides nach vorne weht. Vom Kopf, der scharf im Profil gezeigt ist, fliegen die Haare auseinander.

Agostino hat in diesem Relief ein liebenswürdiges Idyll geschaffen,

voll feiner Stimmung. Dabei ist alles, wie überhaupt bei ihm, mehr diskret angedeutet, als eigentlich ausgeführt. Man fühlt sich immer versucht mehr zu schildern, als eigentlich vorhanden ist, weil man in der Tat mehr sieht, als gezeigt wird. Besonders in der Landschaft ist vieles nur ein Motiv, ein Ton, der angeschlagen wird und weiter klingt und der Künstler, der selbst so voll Phantasie war, überläßt unserer Phantasie die Ergänzung seiner Andeutungen und die eigentliche Vollendung des Werkes [1].

9. DIE RELIEFS AN DEN PFEILERN.

A. Die Tugenden [2].

Diese sechs Reliefs und mit ihnen die sechs andern an den Außenseiten der Pfeiler, stehen zu den eben beschriebenen in einem ähnlichen Gegensatz, was Auffassung und Stil betrifft, wie in tempio Malatestiano die Musen und freien Künste zu den Planeten. Man darf weder hier noch dort diese beiden Gegensätze gegeneinander ausspielen. Jede dieser beiden Seiten in Duccios Wesen hat ihren besonderen Reiz. Die ruhig stehenden oder schreitenden Gestalten der Tugenden füllen den ihnen angewiesenen Raum ganz aus, sind in denselben ohne landschaftliche oder räumliche Umgebung komponiert, ebenso wie die Musen, und zeugen ebenso von dem Feingefühl Duccios für Komposition wie diese.

Sie bilden ebensowohl das Schönste an der ganzen Fassade, als den Höhepunkt in Duccios Schaffen überhaupt.

Ricinto il sen di temi zoni e chiuse
Leggiadramente nei florenti veli
Colle chiome negli omeri diffuse
Con gli occhi in se raccolti . . .

so schildert die peruginer Dichterin Alimda Bonacci-Brunamonte, diese Gestalten. So verschiedenes jede Einzelne ausdrückt, allen ist Jugend, göttliche Grazie eigen, und eine jungfräuliche Süßigkeit, wie sie sonst noch einmal in den Gesichtern auf Botticellis Primavera zu finden ist. Diese edlen Frauen sollen die virtù conventuali, die Ordenstugenden darstellen, wie sie Giotto (oder nach Venturi l'arte 1906, 28 einer seiner Schüler) am Gewölbe der Unterkirche von Assissi über dem Hauptaltar in figurenreichen Kompositionen gefeiert hat; die ebenso die arca des

[1] Diese drei Reliefs sind außer von Alinari auch noch besonders gut reproduziert in den Bode-Bruckmannschen «Denkmäler der toscanischen Sculptur».

[2] Siehe Tafel 16.

hl. Agostino im Dom von Pavia (1362 begonnen, vier Tugenden[1]) als den Sockel des Tabernakels von Orcagna in Or San Michele schmücken (sechs Halbfiguren[2]). Sonst werden gerade diese Tugenden selten dargestellt. Bei den erwähnten Beispielen, sind die einzelnen leicht zu erkennen, denn es steht überall der Name dabei. Die Attribute aber wechseln, so daß es gerade bei einem Künstler wie Agostino, der seine Aufgaben nach Gutdünken behandelte, nicht leicht möglich ist, jeder einen sicheren Namen zu geben. Armut, Keuschheit und Gehorsam sind leicht zu erkennen. Siepi hat jede einzelne Gestalt benannt[3], wir werden bei der Besprechung darauf zurückkommen. — In der Behandlung zeigt sich ein gewisser Unterschied, indem die vier oberen in etwas stärkerem Relief ausgeführt sind als die beiden unteren. Eigentümlich ist auch, daß die beiden oberen geflügelt sind.

Das oberste Relief rechts[4]. Eine hohe, schlanke Frau schreitet von rechts nach links, sie hält den rechten Arm (mit der bekannten Patschhand) hoch, in der Linken trägt sie ein Szepter, das in Form einer stilisierten Lilie endet. Abgesehen von der etwas steifen Haltung des gehobenen Armes (ähnlich bei dem Mann vor der Kanzel auf dem Relief, daß das Sternenwunder in Aquila schildert) ist Haltung und Bewegung eine sehr würdige; der gesenkte Arm legt sich so an den Körper, daß ein schöner Kontur entsteht, die Wendung der Gestalt läßt ein angenehmes Spiel der Linien entstehen. Aus dem tief ausgeschnittenen Untergewand hebt sich auf langem Hals der Kopf, den wir in Profil sehen. Der Ausdruck des Gesichts ist ernst, nachdenklich. Die Haare fallen in einem eigentümlich frisierten Zopf (wie beim obersten der schwebenden Engel links) nach hinten, darunter lösen sich zwei kleine Zöpfe, die mit Quasten endigend auf die Brust gleiten. Ueber der Stirn trägt die Jungfrau eine Agraffe im Haar, wie sie ähnlich die geflügelte Frau auf dem Mailänder Relief hat. Die Drapierung ist schwer und bauschig; vom Gewand, das über dem Oberleib von kreuzweis gebundenen Trägern gehalten wird, engumschlossen, spielen die wallenden Massen des Mantels im Bogen nach rechts von der linken Schulter aus (die rechte bleibt frei); auf der linken Seite des Körpers fällt der Mantel über den Arm in schönen, geraden Falten herab und betont so die vertikale Linie der Gestalt. Dadurch wird eine geschlossene Wirkung erzielt. Siepi nennt diese Tugend

[1] mansuetudine
povertà
castità
obbedienza.

[2] umiltà
verginità
docilità
solerzia
divozione
pazienza.

[3] misericordia
divozione
purità
religione
mortificazione
pazienza.

[4] Siehe Tafel 16, 3.

religione. Das lilienartige Szepter könnte aber auf Keuschheit hinweisen im Sinne von ernster Selbstzucht, während die träumende Gestalt unten, das Liebliche der Jungfräulichkeit (verginità) ausdrücken könnte.

2. Relief rechts. Dies ist die einzige von den Tugenden, die einen weniger guten Eindruck macht. Sie hat ein ziemlich ausdruckloses Gesicht, die Falten ihres Gewandes sind leblos, besonders wenig stimmt in der Ausführung zum Stil Duccios der seitlich angebrachte, mit Knöpfen geschlossene Schlitz, der ganz anders aussieht als sonst. Das Matte, was die ganze Figur hat, trotzdem sie in allen Einzelheiten an Agostino erinnert, beweist daß die Arbeit einem Gehilfen überlassen wurde. Die Haare mit einer Blume geschmückt, erinnern in der trockenen Behandlung an die der schwebenden Engel. Der Hals ist noch länger als sonst, der linke Arm, der mit einem dünnen Aermel bekleidet ist, hängt herab. Die Hand hält einen nicht klar erkennbaren Gegenstand, die rechte Hand (mit gebogenem Gelenk) liegt auf der Brust. Der Körper erscheint steifer als sonst, die Falten des Untergewandes sind tief eingeschnitten und scharfkantig, es schließt sich schlecht an den Körper an. Der Mantel, über der Brust mit einer Spange zusammen gehalten, fällt über die linke Schulter und Oberarm in einem großen Bausch und umschließt den größten Teil des Körpers, unter dem linken Arm sieht man ein Stück Innenseite. Nach der ganzen Stellung, besonders wie das linke Bein unter dem Gewand hervortritt, möchte man eine eilige Bewegung nach rechts vermuten, aber die feststehenden Füße widersprechen dem. Siepi nennt diese Figur Mortificazione Abtötung, Kasteiung, möglich daß das Werkzeug, das sie trägt, zur Kasteiung dient.

3. Relief rechts. Um so deutlicher drückt sich das Wesen der sehr fein gearbeiteten Gestalt darunter aus, es ist eine Frau, die ihren Nacken unter ein Joch beugt, also den Gehorsam darstellt, Siepi nennt sie Pazienza. Das ganz flache Relief ist außerordentlich fein behandelt. Die schlanke Frauengestalt in eiliger Bewegung nach rechts, greift mit der rechten Hand nach dem schweren Stierjoch, das ihr über den Schultern liegt, mit der anderen hält sie die beiden Enden des Mantels zusammen, der mit einer Spange (Engelskopf) geschlossen ist und von der schnellen Bewegung mit Luft gefüllt hinter ihr zurückflattern würde. Auf dem Kopf hat sie einen kleinen Schleier, der vorne am Haar befestigt ist und vom Wind zurück geweht wird. Sie hat ein jugendlich, frisches Gesicht, scheint aber unter der schweren Last zu leiden. Unter dem Mantel trägt sie Gott weiß wie viele ganz dünne Gewänder, aus denen die Formen des schlanken Körpers ganz deutlich

hervortreten. Der Mantel vom Winde zurückgeblasen, trotzdem sie ihn hält, bildet einen ovalen Rahmen um den Oberkörper. Seine Falten sind im Vergleich mit den feinen des Untergewandes etwas größer und breiter. Der Marmor ist wie erwähnt außerordentlich feinkörnig, überall zeigen sich Spuren roter Farbe.

Linke Seite oberstes Relief[1]. Auch diese Gestalt ist wie ihr Gegenüber beflügelt. Sie hat als Attribut nur ein Szepter, das zum Teil abgebrochen ist. Ihre demütige Haltung, in der völlige Hingebung so schön ausgedrückt ist, kennzeichnet sie als Umiltà, die freiwillige Erniedrigung. Das scheint mir richtiger als Siepis Bezeichnung, «Misericordia». Die Stellung ist in etwas mit dem «Gehorsam» verwandt. Sie schreitet nach rechts, der eine Fuß steht schon am Boden, der andere ist noch gehoben. Von rechts bläst ein starker Sturm gegen das Mädchen und drängt an den Leib den Mantel, der von der linken Schulter gefallen ist, weht ihn über die rechte Hand und läßt das Kleid, das über den Beinen geschlitzt ist, zurückfliegen. Man glaubt den etwas steifen Stoff knistern zu hören (viele Spiralen von Falten). Die linke Hand hält außer dem Szepter auch ein Stück des Mantels, sonst würde dieser ganz davonfliegen. Diese Drapierung ist bei aller phantasievollen Behandlung doch natürlich (die Falten sind mehr bauschig als scharf) und gehört darum zu den besten Leistungen Duccios auf diesem Gebiet, mit dem er sich so eingehend beschäftigt hat. Das Kleid ist oben mit breiten Bändern kreuzweise gebunden, und zeigt den Körper (wenig Falten). Die Füße und Beine sind mit Gamaschen bekleidet. Die vorgebeugte Haltung von Kopf und Oberkörper ist mit großer Grazie gegeben und im Gesicht ist die Hingebung noch schöner und deutlicher ausgedrückt, als in der Bewegung des Körpers. Vom kleinen Kopf fließen die schönen, weichen Haare auf beiden Seiten in Locken über den Rücken (im Haar das bei den Engeln gewöhnliche Diadem). Im Detail ist besonders schön gegeben der feingeschwungene Hals, die kleinen Hände und schmalen Füße.

2. Relief links[2]. Eine jugendliche Frau steht vor uns nach links gewendet, den linken Fuß, der von außerordentlich vornehmer Form ist, gehoben, die Hände gefaltet in einer Stellung, die sonst der Spes eigen ist. Sie ist nur mit einem Hemd bekleidet, das sehr zerrissen ist, und zwar gerade über den beiden Brüsten. Ein anderer großer Riß findet sich am rechten Oberschenkel. Unten ist es sehr kurz und zerschlissen, am linken Fuß bis zum Knie herauf. Ein Knabe läuft ihr mit

[1] Tafel 16, 4.
[2] Tafel 16, 1.

einem Stock nach und greift höhnend in den großen Riß, sie merkt nichts davon und wird auch nicht in ihrer Andacht von dem Hund gestört, der ihr Gewand mit den Zähnen zerreißt. Ihr Haar, das in einem langen, schön geflochtenem Zopf über den Rücken fällt und in einer Quaste endigt, ist von einem Dornenkranz, als einziger Zier, umwunden. Das ist die Armut, wie sie Dante so wundervoll als Braut des hl. Franz von Assisi im 11. Gesang des Paradieses besungen hat «elfhundert Jahre hatte sie in Witwenschaft gelebt, seit sie auf Golgatha, als selbst Maria unten bleiben mußte, zu Christus aufs Kreuz stieg».

In ihrer Stellung, wie im Antlitz ist ruhige Heiterkeit und Zuversicht, die Bewegung der Arme zeigt ausdrucksvoll das inbrünstige Gebet, darum hat man sie auch divozione (Siepi) und Glaube genannt. In ihrer leichten Tracht ist nichts lüsternes, diese virago weiß nichts von ihrer Blöße. Es ist etwas Franziskanisches darin, wie denn auch der poverello, als er sich von seinem Vater lossagte, alle Kleider von sich ablegte. Gewiß hat Duccio gerne die Gelegenheit benutzt, die sich ihm bot, er, der für die schönen Linien des Frauenleibes so viel Verständnis und Liebe hatte. In der Tat, welcher Zeitgenosse hätte diese graziöse Gestalt mit ihren feinen Füßen, mit der wundervollen Rückenlinie sonst bilden können? — Im ganzen wirkt die gerade Haltung, die allein dominierende Vertikale, sehr streng, denn die Falten des Hemdes gehen auch ganz gerade und senkrecht herab, besonders zwischen den Beinen. Das gebogene Knie und der gehobene Fuß, ebenso wie der Knabe mit dem Hund mildern diese Wirkung in etwas, und vor allem der Schleier, der sich im Bogen hinter dem Haupt schwingt, von beiden Armen an der Taille gehalten, von der aus er in weiten Spiralen um den Körper spielt. Duccio hält sich in dem großen Schwung für die bewiesene Mäßigung schadlos. Besonders bewundern muß man die vornehmen Hände, bis ins einzelne beobachtet, und die herrliche Nackenlinie. Bub und Hund sind nebensächlich, gewissermaßen als Attribut behandelt. Der Bub mit einem etwas boshaften Gesicht ist in Bewegung ziemlich gut gegeben, er trägt ein kurzes Röckchen, das an der Seite offen ist. Der Hund, im Kopf und Körper etwas besser gelungen, erinnert besonders in den Pfoten und dem Schwanz an den Hund des Mars in Rimini.

3. Relief links[1]. Die schöne Jungfrau vor uns war wohl in schreitender Bewegung nach links begriffen, und hält jetzt einen Moment inne, in dem sie sich nach uns umwendet. Sie hat eine große, stolze Lilie in der Linken, mit der zierlichen Rechten hält sie über dem linken

[1] Tafel 16, 2.

Oberarm ein Stück Mantel. Ihre Gestalt ist schlank wie die ihrer Schwestern, ihr Wesen noch vornehmer und verschlossener. Auf schönem Hals erhebt sich der kleine Kopf um dessen Stirne und Wange das Haar im Kranz sich legt, ein paar Locken lösen sich und fallen auf Schulter und Brust. Sie trägt einen Lorbeerkranz mit einer Rosette in in der Mitte. Ihre Stirne ist etwas gewölbt. Sie hat volle Wangen und im Kinn ein leichtes Grübchen, einen ganz kleinen Mund mit feinen Lippen. Die Augenlider sind gesenkt.

Vom Ausdruck ist schwer etwas zu sagen, man kann in hundert Stimmungen hundert Träume hineinlegen; er wechselt je nachdem man näher oder ferner ist. Es ist etwas überirdisches darin, etwas unendlich duftiges und süßes. Die hohe Frau schreitet dahin wie im Traum, über die Erde erhoben, wie in Wolken schwebend. Ihr Wesen ist Harmonie, es ist als ob Musik um sie klänge. Keine der Frauen in Rimini, keine von Perugia kommt ihr gleich, nie hat der Meißel Agostinos mit größerer Feinheit gearbeitet, nie hat er etwas Schöneres geschaffen. Auch die Gewandung ist auf das zarteste behandelt. Ganz umhüllt kann sich der Körper trotzdem nicht verbergen, denn das Kleid ist aus leichtem Stoff und wird oben an der Brust nicht vom Mantel bedeckt. Es hat am Saum eine prachtvolle Stickerei, an der noch Spuren von roter Farbe sichtbar sind. Unter dem Kleid, das auch über den Füßen in sehr feiner Bogenfaltung sichtbar wird, sieht man noch ein dünnes Hemd, das ziemlich hoch an den Hals hinaufreicht, der mit einer Perlenkette geziert ist. Der Mantel ist um den rechten Oberarm wie ein Aermel geschlagen. Die rechte Hand läßt ihn auf der linken Seite gerade herunterfallen, rechts umgibt er in schöner Bewegung den Körper. Es ist nicht deutlich zu erkennen, ob das feine Tuch mit dem Saum, das wie ein Kreis hinter der Gestalt fliegt, und einen schönen Rahmen bildet, ähnlich wie bei einigen der Musen, beim Sternbild der Jungfrau und bei den Planeten, irgendwie auch zum Mantel gehört.

Wie erwähnt, glaube ich, daß dieses reizvolle Wesen die Jungfräulichkeit (virginità) darstellt, eine Tugend, die alle Biographen an dem hl. Bernardino besonders rühmen.

B. Die sechs Engelpaare[1].

Die Reliefs an den Außenseiten der Pfeiler stellen musizierende Engel dar. Die gegenüberstehenden Paare gehören jedesmal zusammen und entsprechen sich in der Reliefbehandlung, in der Komposition und

[1] Tafel 17.

den Instrumenten, die sie spielen. Sie ziehen auf Wolken schreitend wie eine Prozession daher und begleiten mit ihrem Spiel den Triumphzug des Heiligen in tieferen Regionen. Die beiden obern Paare sind in etwas stärkerem Relief gegeben, die untern aus demselben Stein und in derselben außerordentlich feinen Technik, wie Gehorsam und Jungfräulichkeit; man könnte sie Zeichnungen in Marmor nennen.

Die obersten spielen Cymbal und Triangel. Die vier Gestalten schreiten aufeinander zu, wobei die Vorderen sich etwas zurückwenden und die Hinteren gerade vorwärts gehen. Die Wolken, gebildet wie sonst, stehen etwas über der Reliefläche vor.

Auf dem Relief rechts[1], wendet sich der vordere Engel mehr als dem links, so daß die Gestalt beinahe in Vorderansicht dasteht. In den Haaren sehen wir noch die Spuren des Bohrers und man kann daraus schließen, daß auch hier die letzte Bearbeitung fehlt. Gesicht und Haare erinnern an die schwebenden Engel. Sein Gesicht hat einen schwärmerischen Ausdruck. Er wendet den Kopf stark nach rückwärts ohne daß der Hals die Bewegung mitmacht. Seine Gewandung ist mehr zierlich als schwungvoll, ein enges Kleid mit einfachen Falten, über dem ein kleiner Schleier liegt, der ebenso wie der Rock, um die Beine in den bekannten Bogenfalten spielt. Die Gestalt ist etwas eckig. Mit seiner rechten Hand schlägt er auf die schön verzierte Handpauke, den andern Schlegel hält er ruhig in der linken Hand. Der Engel neben ihm ist ganz flach gebildet, er steht etwas höher und neigt sich nach vorne. Die Haare fallen in vielen Locken auf der linken Seite seines Kopfes, dessen schönes Profil einen sehr angenehmen Ausdruck hat.

Relief links[2]. Bewegung und Haltung ist hier viel entschiedener als drüben, vor allem sind die schönen Flügel geschickter angeordnet. Der vordere Engel, ein Mädchen, wie übrigens auch alle anderen, sieht frei und ruhig dem Beschauer ins Auge. Der gerade gehaltene Kopf ist in Vorderansicht dargestellt. Die Locken, die seinen Kopf umrahmen, sind etwas hart; er hat dünne Arme und an der rechten Hand, ebenso wie sein Begleiter, Finger, die krallenartig aussehen. Das Schreiten kommt sehr gut zur Anschauung. Die Formen des Körpers sind voll (Schenkel, Wade) und treten deutlich unter dem knappen Gewand heraus. Dieses besteht aus einem tief ausgeschnittenen unten gefransten und vom Körper abstehenden Jäckchen, sowie einem ebensolchen Röckchen. Das Gewand darunter ist aus weicherem Stoff, und schlingt sich in großen Kurven, ähnlich wie gegenüber bei der Keuschheit. Die

[1] Tafel 17, 2.
[2] Tafel 17, 1.

zweite Figur mit ähnlichen Haaren wie die Umiltà, aber weniger schön, kommt in ihrem flachen Relief und wenig sorgsamen Behandlung neben der ersten nicht zur Geltung. Sie hält mit der Linken das in einer Quaste endende Bändchen, an dem der Triangel hängt und schlägt mit der Rechten darauf, hat den Kopf hochgehoben und scheint zu singen. Zwischen den Beinen des vorderen Engels ist noch ein Stück unbehauener Stein geblieben.

Die mittleren Paare sind mit Geige und Hackbrettt beschäftigt. Die Gruppe links bewegt sich in langsamem Schritt, die rechts steht, wie ja bei Prozessionen solches Innehalten im Gehen öfter vorkommt, und wie es auch hier die Instrumente bedingen. Das Motiv hat einen entsprechenden Einfluß auf die Behandlung geübt. Wir finden eine andere Faltengebuug als sonst; das Bauschige, Fliegende, Rollende hat hier keinen Platz; mit der Ruhe ist aber, wie manchmal in Rimini der Stil etwas kleinlicher geworden. Die Wolken, auf denen die Engel stehen, ragen in nicht gerade schöner Weise etwas zu weit vor. Beide Reliefs haben teilweise noch den blauen Grund. Auch bei den obern finden sich davon Spuren. Die Flügel der Engel sind überall auf diesen beiden Platten etwas verkümmert und wirken störend.

Linkes Relief: Der vordere Engel steht mit beiden Füßen nebeneinander am Rand der Wolke, sein linkes Knie ist etwas gebogen, der andere schreitet von hinten nach vorne, was infolge mangelhafter Perspektive so aussieht wie von oben nach unten. Die beiden scheinen miteinander zu sprechen, jedenfalls sehen sie einander an. Der erste streicht mit der linken Hand mit dem Bogen über die Saiten der kurzen Geige, die er an seine Brust lehnt. Vom Bogen ist ein Stück zwischen Hand und Geige gebrochen. Mit der Rechten greift er die Töne, was sehr anschaulich dargestellt ist. Sein Mantel fällt von der rechten Schulter über den rechten Oberarm, gleitet dann herab, ein Stück vom Leib freilassend, und ist unter dem Handgelenk heraufgezogen, so daß ein Zipfel darüber fällt. Der Schleier hängt über beiden Schultern ein wenig in die Brust. Die Faltengebung wirkt, zumal die Behandlung eine etwas harte ist, etwas steif, ist aber gut beobachtet. Der etwas längliche Kopf fällt aus dem Relief heraus, hat aber einen sehr liebenswürdigen, sanften und freundlichen Ausdruck. Der zweite Engel ist in flachem Relief gegeben, er neigt sein träumerisches, etwas müdes Gesicht ein wenig nach rechts in sehr graziöser Bewegung. Auch mit dem Spielen scheint er es nicht sehr eilig zu haben, er hält das Hackbrett vor die Brust und zieht mit der Hand, die spielt, das Gewand ziemlich hoch herauf. Die Falten, die sich bilden, sind schwungvoller als beim vordern.

Das Relief rechts[1]: Der vordere Engel macht, wie es scheint, vor dem Beschauer Halt. Die Gestalt ist ganz in Vorderansicht gegeben, ebenso wie die seines Begleiters, doch neigt er den Kopf nach links. Die Geige hält er etwas anders als der drüben, nämlich ganz steil und mit damit verändert sich entsprechend die Haltung des Bogens. Er steht da übergeschlagenen Beinen, sehr bequem, seine nackten, gekreuzten Füße sind schön geformt, die Stellung aber wie so oft falsch; sie stehen auf den Zehen. Die Drapierung ist einfach, nur wo die Beine sich kreuzen, sieht man eine Menge knittriger Falten und der Ueberschlag des Mantels am rechten Oberarm hat einen gewissen Schwung. Das Köpfchen, mit dem Diadem im Haar und von den bekannten, vielgewundenen Locken umrahmt, hat einen sehr lieblichen, kindlichen Ausdruck. Es scheint, als horche er auf den ausklingenden Ton seiner Geige, ganz in diese Stimmung versunken. Sein Begleiter (in flachem Relief) will wenig bedeuten, er sieht im Profil nach rechts und hat für den langen und steifen Hals einen etwas zu kleinen Kopf. Deutlich ist zu erkennen, wie er auf dem Hackbrett mit kleinen Stäbchen spielt.

Die untersten Engelpaare. Die beiden Gruppen sind die schönsten dieser Reihe, in der Komposition sowohl, wie in der Ausführung in weißem Marmor, der viele rote Farbspuren zeigt. Hier herrscht muntere Bewegung, die auf der Tafel rechts zum stürmischen Eilen wird. Infolge des ganz flachen Reliefs sind auch die Wolken nicht vortretend gebildet. Es wird Mandoline und Tamburin gespielt.

Links[2]: Die beiden Engel schreiten von links nach rechts ziemlich hoch über den Wolken dahin. Der Vordere hat eine Guirlande aus langen Blättern um Hals und Schulter hängen, und legt seine Hand, die zwischen zwei Fingern eine Flöte hält, auf die Stelle wo die beiden Enden der Guirlande zusammen kommen und woran eine Dritte hängt, die hinab auf die Wolken gleitet, seine Beine streifend. Er ist in ganz dünne, anliegende Gewänder gekleidet — das oberste ist über dem linken Bein geschlitzt — die jeder Erhöhung und Vertiefung des Körpers in feinen Falten nachgeben. Ueber den linken Arm hat er einen Schleier hängen, der im Zurückwehen eine hübsche Kurve bildet. In der Rechten hält er ein Schellentamburin, der Finger greift hinein, wie wenn es aus ganz weicher Masse wäre. Den kleinen Kopf, der auf einem schön modellierten Hals sich erhebt, neigt er etwas nach vorne und scheint mit dem halbgeöffneten Mund leise zu singen. Er hat eine gewölbte Stirne, weiche Wangen, besonders schön ist Mund und Kinn geformt.

[1] Tafel 17, 3.
[2] Tafel 17, 4.

In den Haaren trägt er ebenso wie der Mandolinenspieler neben ihm das Diadem; seine Locken fliegen in drei Strähnen nach rückwärts, der Vierte fällt auf den linken Arm. Der Ausdruck des Gesichts wird etwas beeinträchtigt dadurch, daß die Lippe ebenso wie bei den drei anderen an diesen beiden untersten Reliefs beschädigt ist, und die Mundöffnung dadurch zu groß erscheint. Alle Formen des Körpers, so z. B. auch die Kniee sind mit außerordentlicher Feinheit behandelt.

Sein Begleiter bildet einen großen Gegensatz zu diesem verträumten Wesen; er hat ein sehr lustiges Gesicht, kecke Augen, und schreitet fest aus, während der andere ganz kleine Schritte macht; der Körper ist vorgebeugt, der Kopf wendet er nach dem Freund zurück. Er ist etwas kleiner, von mehr gedrungener Gestalt im Vergleich mit dem Ueberschlanken des andern, es scheint, daß er das muntere Spiel seiner Mandoline mit lautem Gesang begleitet; so eilt er dahin, und die Haare fliegen ihm um den Kopf.

Das Relief rechts: Diese Gruppe ist bewegter als die andere. Die Mandoline in der Hand, die er in derselben Weise spielt wie der Engel auf dem Relief drüben, stürmt der führende Engel dahin, den Kopf hoch gehoben, auf beiden Seiten von den Haaren umflattert. Enges Gewand umgibt ihn, dessen ganz dünner Stoff einen zarten Körper sehen läßt und dem Wind ein leichtes Spiel bietet, indem viele enge Falten sich bilden und im Wehen Kreise und Spiralen entstehen, so daß die Draperie vom Körper ganz unabhängig erscheinend, eine Art selbstständigen Lebens hat. Das Gesicht sagt nicht sehr viel, auch hier stört die Beschädigung des Mundes. Aber man vermißt das nicht so sehr, weil der Körper in seiner Bewegung um so ausdrucksvoller ist. Eine Art bacchantischer Taumel hat dieses zierliche kaum dem Kindesalter entwachsene Wesen erfaßt. Das ist der Geist Donatellos, wenn es auch möglich ist (möglich, nicht gewiß) daß, wie Winter meint, eine Nachbildung der stieropfernden Nike (von der Balustrade des Tempels der Nike apteros) das Vorbild für diesen Engel gewesen ist. Die Gleichheit des Motivs ist in der Tat nicht zu bezweifeln, indessen kommt diese Stellung des Körpers bei ganz frühen Werken Agostinos schon vor, und bei Gestalten, die keineswegs an attische Kunst erinnern, so beim Kind auf dem Relief in Berlin. — Der Tamburinschläger läuft mit gebogenen Knieen nach rechts und hat den Kopf etwas geneigt, hält mit der Linken das Tamburin, mit der Rechten schlägt er darauf. Auch er ist in dünnes Gewand gekleidet, das aber den ganzen Körper verhüllt, während es beim Ersten vom Winde zurückgeblasen, die mit Gamaschen bekleideten Beine sehen läßt. Er hat ein recht vergnügtes Gesicht, sein Kopf ist im

Gegensatz zum kleinen und fein geformten Schädel des Ersten groß und schwer, ein Eindruck, der durch die Haare, die in einen Wulst gebunden sind, verstärkt wird; auch der Körper ist im Vergleich zum Ersten etwas voller, während dieser in seinen aetherischen Formen, (man sehe Taille, Beine,) an Gestalten Botticellis erinnert.

ALTAR IN SAN DOMENICO (PERUGIA).

NOCH vor Vollendung der Arbeiten an San Bernardino hatte Agostino einen anderen Auftrag übernommen und zu Ende geführt. Ein gewisser Lorenzo di Giovanni di Petruccio hatte «per remedio di suoi peccati» in seinem Testamente eine bestimmte Summe hinterlassen, die zur Errichtung eines Altares in San Domenico zu Ehren des hl. Lorenzo verwendet werden sollte. Auf Grund dieser Verfügung, kamen am 10. Januar 1459 die Erben des Lorenzo einerseits mit dem Konvent von San Domenico wegen Ueberlassung eines geeigneten Platzes in der Kirche überein und verhandelten andererseits mit Agostino d'Antonio, der einen Entwurf vorlegte, wegen der Ausführung des Altares. Das Kloster wies als Platz «die Wand zwischen der Säule links von der Porta del Castellare und dem Winkel des Fensters gegen die Kapelle des hl. Petrus martyr an. (Archiv. notar. Rogiti di Tobaldo di Paolo prot. von 1457 bis 61 ad diem.) Der Künstler verpflichtete sich durch einen eigenhändig geschriebenen Vertrag, der uns noch erhalten ist[1], zu folgendem: Alle Rahmen, Gesimse (tutte le gornige) und die Guirlande um den Bogen (e la grilanda dellarcho) sollten aus einem Stein gemacht werden, der dem an der Porta de' Priori vom Stadtpalast ähnlich sei, dazu solle roter Marmor zum Schmuck verwendet werden (wie das übrigens auch an der Porta de' priori der Fall ist). Bildwerk und Ornamentik (tutto quello che apare essere imagine ouero fogliami) soll aus Terrakotta bestehen. Der Altar soll fünfzehn Fuß breit, fünfundzwanzig Fuß hoch sein, eher höher als niedriger, die Altartafel sechs Fuß hoch. Darauf sollen dargestellt werden, die Madonna mit dem Kind auf dem Schoß, Johannes der Täufer,

[1] Bibl. Comunale di Perugia — Carte Mariotti, Nr. 93. Abgedruckt bei Adamo Rossi l. c. Dieses Dokument war unter anders bezeichnete Papiere Mariottis gekommen, unter denen ich es zufällig wieder gefunden habe.

S. Lorenzo, Petrus martyr und die hl. Brigida im Hochrelief, auch eine Predella dürfe nicht fehlen, alles soll mit Oelfarbe überstrichen werden (biacha a Olio), damit es wie weißer Marmor aussehe. Der Grund (i campi) soll blau sein mit etwas Gold verziert (con qualche ornamento d'oro). Dafür soll der Künstler 200 fiorini alter peruginer Währung erhalten. Agostino machte sich ans Werk und schon am 12. Oktober 1459 konnte der fertige Altar von Frate Ugolino offiziell begutachtet werden[1]. Duccio sollte nach dessen Schätzung noch 20 fiorini erhalten unter der Bedingung, im Laufe eines Monats eine Predella zu fertigen.

Leider ist die Geschichte dieses Werkes damit nicht abgeschlossen, die Umstände haben ihm übel mitgespielt, wer heute davor tritt, sieht eine malerische Ruine.

Am 9. November 1482, also wohl schon nach Duccios Tod, starb der jüngste Sohn des Lorenzo Petruccio und hinterließ in seinem Testament 300 fiorini mit der Bestimmung, statt des Altars eine Kapelle in San Domenico zu erbauen. Am 13. Februar 1484 schloß Donna Brigida die Schwester des Lorenzo, also Tante des Piero, einen neuen Vertrag mit dem Kloster, behufs Ueberlassung eines anderen Platzes. Diesmal erhielt sie einen weit größeren Raum; es wurde sogar eine Mauer in der Kirche und eine daranstoßende Kapelle der Verkündigung Mariae außerhalb der Kirche abgebrochen. An der abzubrechenden Wand scheint der Altar Duccios gestanden zu sein. Die Mönche erhielten das Recht, in der neuen Kapelle auf einer Seite einen Altar zu Ehren der Verkündigung Mariae aufzustellen. Zum Schmuck dieses Altares überließ Donna Brigida «amore Dei» die «Figuren und Statuen» des abgebrochenen Altares[2].

Also: Agostinos Altar wird niedergerissen und an einer anderen Stelle wieder aufgebaut und verändert. Daß die fratres auf dem Verkündigungsaltar bestanden, scheint seinen Grund darin zu haben, daß damals, wie wir von P. Domenico Baglioni aus seinem Registro della Chiesa e Sacristia di S. Domenico di Perugia a. c. 25 erfahren, eine Bruderschaft zur Verehrung der Verkündigung dort vorhanden war, die später einging und 1532 von dem genannten P. Baglioni, wie er l. c. berichtet unter dem Namen einer Bruderschaft vom hl. Rosenkranz erneuert wurde. Er ließ damals den ganzen Altar mit Malereien schmücken, nämlich einer Inschrift zu Ehren der Madonna, fliegenden Engeln im oberen Teil, in den Bogenzwickeln mit Köpfen von David und Jesaias, die Laibung des Bogens mit Darstellung der Rosenkranzgeheim-

---

1 Siehe Adamo Rossi l. c.
2 Siehe Adamo Rossi l. c.

nisse. Jedenfalls ließ er auch die Figuren übermalen, denn heute liegt Farbe in mehreren Schichten darauf. Der Maler war Bernardino di Girolamo aus Florenz.

Nachdem die Altartafel Duccios wohl beim Abbruch 1484 zugrunde ging, hat man scheint es an ihre Stelle den Gonfalone der beata Colomba von Rieti gebracht, der jetzt vernachlässigt auf dem Altar gegenüber hängt und ihn später ersetzt durch ein Bild das Benedikt XI. darstellte (Boarini[1], Siepi, Guardabassi). Die Madonnenstatue, die jetzt in einer Nische steht, von gemalten Heiligenfiguren umgeben, (von Bruschi 1869) ist jedenfalls 1804 noch nicht dort gewesen.

Die Kenntnis der Bedingungen unter der Duccio die Arbeit übernahm, nützt uns also beim gegenwärtigen Erhaltungszustand wenig, außerdem ist zu bedenken, daß im erwähnten Vertrag naturgemäß alles das genauer angegeben werden mußte, was aus der Zeichnung nicht ohne weiteres ersichtlich war, wie die Ausführung der Altartafel, die Anwendung des Materials, die Maße etc.

Ein liebevolles Studium läßt auch heute noch die Intentionen Agostinos erkennen und viele Schönheiten entdecken. Es ist dazu aber vor allem nötig, daß wir versuchen die ursprüngliche Erscheinung des Altares zu rekonstruieren, wobei wir vor allem von der Malerei absehen müssen, die zur Zeit den Eindruck hauptsächlich bestimmt.

Der innere Bogen[2] (ursprünglich eine Relieftafel mit fünf Figuren wohl aus weißbemalter Terracotta auf blauem Grund umschließend) wird von einer Art Pilastern gerahmt, deren jeder durch zwei flache Nischen gegliedert ist. Diese tragen ein hohes Gebälk (größtenteils nur gemalt) auf dem von vier Säulchen aus rotem Marmor getragen ein Bogen ruht, der eine Lunette umrahmt. In dieser befindet sich die Statue der Madonna von zwei Engeln angebetet, in den obern Nischen der Engel Gabriel und Maria in Hochrelief, in den untern Nischen zwei Statuen Johannes den Täufer und S. Lorenzo darstellend. Wie man leicht sieht, hat Duccio für diesen wirkungsvollen Aufbau, seinen eigenen Plan zur Fassade von San Bernardino benützt und ihn den Verhältnissen entsprechend umgestaltet. Anstatt des Giebels, der unschön in das Joch des gotischen Gewölbes geschnitten hätte, wählte er die runde Form, Madonna und Engel entsprechen der verwandten Gruppe im Giebel von San Bernardino. Die Anordnung der Pfeiler unter dem Gesims und zu beiden Seiten des Bogens mit ihren Nischen, die Tondi in den Zwickeln, die jedenfalls ursprünglich plastisch ausgeführt waren, alles das ist in der

[1] Boarini: descrizione della chiesa di San Domenico a Perugia 1638.

[2] Die einzig existierende Reproduktion des Altars (Alinari 21388) gibt von den Einzelheiten keinen Begriff.

Komposition wie in San Bernardino. Freilich ist der Sockel unten energischer gebildet, sind die Nischen keine vortretenden Tabernakel.

Die Verhältnisse werden aber durch das überhohe Gesims gestört, das die beiden Bögen zu sehr auseinander hält. Das kann ursprünglich nicht so gewesen sein. Wenn wir die Einzelheiten betrachten, so finden wir allerhand Ungleichheiten, manches Fragmentarische, das Resultat einer notdürftigen Zusammensetzung. Entscheidend ist folgender Umstand: die beiden unteren Nischen tragen über ihrer Muschel eine einfache Umrahmung, die in der Mitte mit ein paar Voluten endigt. Darüber springt ein Stück Gesims vor, das zum Teil aus rotem Marmor, zum Teil aus weichem weißen Stein, mit vergoldetem Ornament geschmückt, besteht. Es wäre zu erwarten, daß nun die oberen Nischen den unteren in den Verhältnissen genau entsprächen. Das ist aber nicht der Fall. Oben fehlt den Muscheln jenes bekrönende Ornament, es wäre auch kein Platz dafür, denn unmittelbar auf ihnen liegt ein Stück Gebälk, bestehend aus einem wenig vortretenden lesbischen Kymation (weiß und gold), einem Fries aus Engelsköpfen und Guirlanden und einer stärker vortretenden Leiste von rotem Marmor. Der Verdacht, den diese Veränderung der Proportionen hervorruft steigt, wenn man sich die genannten Friesstücke genau betrachtet. Wir haben gesehen, daß Guirlanden und Engelsköpfe immer so verbunden wurden, daß der Strick, mit dem zwei Guirlanden zusammengebunden sind, über dem Hals des Engels liegt, so daß dann die Guirlanden auf beiden Seiten unter den Flügeln herauskommen. Hier nun, bei dem Stück über dem Verkündigungsengel ist die Situation folgende: zuerst ein Engelskopf, unter dessen rechtem Flügel noch der Anfang einer Guirlande hervorsieht, also konnte er ursprünglich nicht in der Ecke stehen. Unter dem linken Flügel kommt eine zweite Guirlande heraus und endet unter einem Stück Flügel, an das der rechte Flügel des zweiten Engelkopfes stößt. Aus diesem Flügel kommt ebenfalls der Anfang einer Guirlande hervor, aber tiefer. Die beiden Flügel sind klein und wo sie auseinanderstoßen mit gelber Farbe überstrichen, so daß man nur bei ganz genauer Beobachtung die Zusammensetzung bemerkt. Auch unter dem linken Flügel dieses Engels kommt der Anfang einer Guirlande heraus, was sinnlos ist, da das Friesstück hier zu Ende ist. — Das Stück über der Madonna sieht nicht besser aus. Hier treffen wir zuerst eine kleine Konsole, daran hängend ein Stück Guirlande, das in der Mitte abgebrochen ist, anschließend einen Engelskopf, unter dessen linken Flügel ein Stück Guirlande herauskommt, an das sich ein anderes ursprünglich nicht zugehöriges schließt, das wieder an einer Konsole endet.

Mit anderen Worten, die kleinen Friesstücke sind willkürlich zusammengestellte Fragmente. Die Muscheln oben trugen ursprünglich dieselbe Bekränzung wie die unteren. Der Fries aber lief in der Breite des ganzen Altars hin, er bildete, zusammen mit der noch vorhandenen Leiste roten Marmors, ein Glied des jetzt gemalten Gebälks, das jedenfalls wesentlich niedriger war und sich analog dem von San Bernardino, vielleicht durch einen dreifach gegliederten Epistyl ergänzte. Darüber läßt sich jedoch nichts bestimmtes sagen.

Ein weiterer großer Unterschied besteht zwischen der einstigen und jetzigen Farbenwirkung. Wir können das alte Bild aus vorhandenen Spuren in Verbindung mit den Bestimmungen des Kontraktes rekonstruieren. Ursprünglich war der Farbenakkord auf das Zusammenklingen des roten und weißen Steins, der mit weißer Farbe bemalten Terracotta, mit dem Blau des Grundes und dem Gold der Ornamente beschränkt. So müssen wir uns an Stelle der Malereien des Mastro Bernardo in der Lunette blauen Grund denken.

Die Statuetten von Madonna und Engeln, deren Formen jetzt unter einer dicken Farbschicht verschwinden, waren einst wohl einfach weiß, etwas getönt, mit Bemalung etwa der Haare, Vergoldung der Gewandsäume usw. Dasselbe gilt von Statuen des Johannes und Lorenzo der unteren Nischen, während die Verkündigungsgruppe das ursprüngliche Aussehen bewahrt hat. Am Gebälk, dessen ehemalige Zusammensetzung unten skizziert worden, waren vielleicht die Haare der Engel, jedenfalls die Blätter des Ornaments vergoldet, während der Grund auch hier blau war, ebenso wie der Hintergrund der Muscheln, deren Rippen vergoldet waren (und noch sind). Die Nischen werden von beiden Seiten nicht von Pilastern gerahmt, sondern von kleinen Guirlanden, die von Konsolen herabhängen. Diese Guirlanden waren vergoldet und hoben sich von blauem Grund ab. Von beiden habe ich (allerdings äußerst geringe, aber sichere) Spuren gefunden. Die Gebälkstücke über den zwei untern Nischen zeigen jedenfalls die alte Farbgebung, es ist aber nicht sicher, ob sie ursprünglich an dieser Stelle waren, und nicht vielmehr Teile des Hauptgesimses sind; der Raum zwischen den beiden Nischen wird von einem rechteckigen Stück roten Marmors und einem ebenso großen des gelben Steins gefüllt, das innerhalb der Umrahmung ein Wappenschild zeigt, an einem Ring hängend, mit Bändern umwunden. Es ist ausgefüllt von einem Lilienzweig mit 6—7 Blumen, in ihrer Form an die Lilien mahnend, die die Jungfräulichkeit trägt. Ein Cartellino, das über den Stengel läuft, trägt die (wie deutlich zu erkennen ist) später eingegrabene Inschrift: Ave Maria. Es sind vier solche Schilder, denn auch der Haupt-

teil des Sockels unter den unteren Nischen ist in der angegebenen Weise gegliedert. Der Grund dieser Schilder ist jetzt rot, an der Umrahmung sind Spuren einer neuern, blauen Farbe. Durch genaue Untersuchung habe ich mich jedoch überzeugt, daß auch hier der Grund ursprünglich blau war, während die Umrahmung die Farbe des Steines zeigte und die Lilie wohl diskret vergoldet war. -- Der Hauptbogen ruht auf zwei kleinen vorspringenden Stücken Marmors, er ist ebenso wie die Pilaster die ihn tragen, mit einer herrlich gearbeiteten Ranke geschmückt, die ähnlich wie an den Türen von San Bernardino auf beiden Seiten aus einer Vase herauswächst; Vase und Ranke sind noch schöner wie an der Fassade. In der ehemaligen Farbengebung war der Grund blau (die blaue Farbe, die jetzt dort zu sehen ist, stammt nicht aus dem Quattrocento) und das Ornament vergoldet.

Ob die Umrahmung der Lunette die ursprüngliche ist, weiß ich nicht, es ist indessen wahrscheinlich, daß an Stelle der jetzt gemalten Guirlande sich ursprünglich eine aus Stein befand, wie es Duccio im Vertrag versprochen hatte. -- Ich bin so ausführlich geworden, weil man im allgemeinen anzunehmen scheint, daß das Werk verhältnismäßig gut erhalten ist, und deshalb Agostino für die heutige Wirkung verantwortlich macht. Ursprünglich stand unser Altar, gewiß in seiner Gesamtwirkung nicht hinter anderen Werken Agostinos zurück. Was heute noch von ihm erhalten ist, nimmt zwar eine besondere aber durchaus nicht minderwertige Stellung in seinem Schaffen ein. Ausgenommen nämlich die Verkündigungsgruppe, zeigen die verschiedenen Figuren des Altares einen weit anspruchsloseren und schlichteren Stil, als wir sonst bei Agostino gewohnt sind. Das liegt zum großen Teil am Material, dessen verschiedenen Qualitäten der Künstler gerecht wird, wie wir auch an den übrigen Terrakottawerken, die von ihm erhalten sind, sehen können.

Betrachten wir nun die einzelnen Bildwerke unseres Altares! Ueber einem vielfach gegliederten etwas hohen Postament[1], an dessen untersten Teil zwei Seraphsköpfe angebracht sind, etwa in der Mitte der Lunette sitzt die Madonna auf einem einfachen Thron. Sie ist in einen Mantel von grüner Farbe gekleidet, der auch das Haupt verhüllt. (Um den Kopf herum ist vom Mantel die grüne Farbe abgefallen und er erscheint weiß, wie sicher ursprünglich die ganze Gestalt gewesen ist.) Die Falten des Mantels sind einfach und großzügig, wie überhaupt die ganze Figur etwas sehr Vornehmes und Würdevolles hat. So ist der Kopf in etwas steifer Weise hochgehalten, sie sieht mit ruhigem und festen

[1] Jetzt gelb bemalt

Blick auf den Beschauer. In ihrem Wesen ist trotz des einfachen Kleides etwas Königliches. (Das Gesicht hat die Einzelheiten von Duccios Typik, am langen Hals kann man die parallelen Falten sehen.) Sie hat ihr Kind auf dem Schoß sitzen, indem sie es mit der Rechten am Kopf, mit der Linken (jetzt abgebrochen) an der Seite hält. Das Bübchen sitzt sehr sicher und selbständig da, es blickt mit seinem drolligen Kindergesicht ebenso selbstbewußt in die Welt, wie seine Mutter. Seine Haltung und Bewegung ist sehr natürlich und ganz zwanglos gegeben, im Gegensatz zu der ein wenig steifen Haltung der Madonna.

Ziemlich tief unter Maria (wer weiß, ob das die ursprüngliche Anordnung ist?) knieen zwei Engel auf kleinen Postamenten, der Linke (vom Beschauer) in ein grünes, der Rechte in ein rotes Gewand gekleidet. Diese Farben sind so dick aufgetragen, daß einzelne Details wie Flügel und Haare ganz darunter verschwinden. Im allgemeinen erinnern diese Engel an die vom Giebel der Fassade von San Bernardino, haben aber angenehmere und ausdrucksvollere Gesichter, und obwohl die Haltung dieselbe ist, nicht ganz so spitze Knie wie dort. Beide haben die Arme über der Brust gekreuzt. Der Linke neigt das Haupt andächtig, der Rechte sieht einen Moment auf und zeigt ein sehr anmutiges Gesicht. Bei genauerem Zusehen entdeckt man in ihren Haaren das Diadem der Engel Duccios [1].

Der Bogen von dem die Lunette umrahmt ist, ruht wie erwähnt auf zwei Paaren gekuppelter Säulchen aus rotem Marmor. Wie weit diese Anordnung sich mit der Duccios deckt, ist schwer zu sagen. Zu beiden Seiten der Lunette neben den Säulen steht auf einem Postament je ein Putto aus Terrakotta und ein dritter über dem Scheitel des Bogens. Sie sind alle drei kaum bekleidet, sehr lebendig und bewegt, und in ihrem Gehaben rechte Kinder. Die Behandlung, auch die Aufstellung in schwindelnder Höhe erinnert an Donatello. Der oberste steht ganz am Rande seines Postamentes und sieht stolz in die Höhe, es scheint, daß er einen Strick [2] in der Hand hat. Der Rechte (vom Beschauer) ist besonders gut getroffen. Der Linke wirkt etwas derb.

Von den Nischen im allgemeinen ist zu sagen, daß die acht Guirlanden im ganzen einen festlichen und angenehmen Eindruck machen, im einzelnen aber etwas plump wirken. Die Umrahmung der Muscheln (erhalten um beide untere Nischen) kommt wegen ihres zu flachen Reliefs den Guirlanden gegenüber nicht recht zur Geltung.

[1] A. Rossi hielt die Statuetten der Lunette für Werke eines anderen Künstlers, für Bestandteile des alten, abgebrochenen Verkündigungsaltares.

[2] Anfang einer Guirlande, vielleicht jener, die einst nach dem Vertrag die Lunette umgab und wohl von den drei Putten gehalten wurde.

Die Verkündigungsgruppe unterscheidet sich von den Figuren der unteren Nischen dadurch, daß sie in Hochrelief gegeben ist.

Die Figur des Engels Gabriel wirkt in Vorderansicht etwas befangen. Sieht man aber nach ihm an der Seite beim Eingang der Kapelle von einem bestimmten Punkt aus hinauf, so verändert sich die Gestalt in merkwürdiger Weise und erscheint in großartiger und rauschender Bewegung, den meisten Engeln in San Bernardino überlegen. Man wird ein wenig an das graziöse Motiv des San Constanzo erinnert. Ausgezeichnet ist die Stellung in dem Raum. Die Drapierung macht den Eindruck eines gleichmäßigen Wogens und Fließens in Höhe, Breite und Tiefe. Der Kopf ist ein wenig verdreht, der Typus des Gesichts auf dem überlangen, dünnen Hals mit der Falte unterm Kinn, mit den kleinen Augen, der geraden Nase, dem sehr schönen Mund, den feinen Lippen, und dem prononcierten Kinn ist uns wohlbekannt. Die Haare wirken durch eine neuere Vergoldung etwas schwer, die Flügel sind verkümmert und stören die Gestalt in ihrer freien Bewegung nicht. Mit bewunderungswürdiger Feinheit sind die Hände wiedergegeben, die Linke, die mit gebogenem Gelenk und sehr schönen etwas gekrümmten Fingern in den Mantel greift, die Rechte, die ein wenig gehoben ist und deren Gebärde die Rede, die der Mund ausspricht, begleitet. Es sind ebenso die feinen Knöchel am Fuß angegeben, wie die schönen Nägel und die Ballen an der Hand. Das Untergewand über der Brust, drapiert wie beim Christus des Giebels von San Bernardino, beengt den Körper nicht zu sehr, der Mantel ist straffer angezogen und legt sich in enge, schmale Falten, ohne den bedeutenden Zug im ganzen zu verlieren.

Maria. Im übrigen ganz im Flachrelief gegeben, hebt sich der Kopf dieser Figur etwas heraus. Da er sehr gerade und hoch getragen wird, so steht seine Haltung zum demütigen Augenniederschlag im Gegensatz. In der Form ist der Kopf sehr fein gebildet, im Gesicht ist aber nicht viel Ausdruck, so schön alle Details ausgearbeitet sind. Desto besser ist Haltung und Stellung des sehr schlanken und zarten Körpers. Die Madonna legt die Rechte auf die Brust, mit der linken Hand, die zu breit geworden ist, rafft sie den Mantel und hält ein (rotes) Buch an den Leib. Um ihre Gestalt wie um die des Engels ist etwas Fließendes, die Körper können sich vom Gewand nicht losmachen. Das Kleid der Madonna ist ganz einfach, mit wenig Falten; der Mantel, den sie mit den Händen über der Brust und überm Leib zusammenhält, schließt sich eng an den Körper an.

S. Lorenzo. So schlicht diese Gestalt aufgefaßt ist, gehört sie doch zu den besten Leistungen Duccios. Vor allem ist es ihm selten

gelungen, eine Figur so voll wirklichen, plastischen Lebens zu bilden. Würden nicht viele typische Merkmale seine Autorschaft außer allen Zweifel setzen, so möchte man wohl nicht so leicht dabei an ihn denken.

In schweres, brokatenes Gewand gekleidet, das seinem Stoff entsprechend sich nur allgemein an die Gestalt anschließt, am meisten über der mächtigen, gewölbten Brust und in wenig scharfen Falten fällt, steht der Heilige in zwangloser Stellung da, die Rechte etwas unter der Brust haltend. (Sie trug wohl früher den Rost, von dem er noch ein Stück in der Hand hält.) Die Linke hängt lose hinab und spielt mit dem Aermel der Tunika. Der Körper ist ein wenig nach rechts, der Kopf nach links gewendet. Der Ausdruck des Gesichtes hat etwas Freies und Offenes, der Typus ist ein sehr vornehmer und edler. Er sieht wie ein stolzer und schöner Jüngling aus, der von großen Dingen denkt und träumt und erinnert am meisten an jene prachtvolle Tonbüste Donatellos in der Sakristei von San Lorenzo, die denselben Heiligen darstellt.

S. Johannes der Täufer. Gerade im Gegensatz zu Lorenzo, der so gut als Rundfigur empfunden ist, finden wir bei dieser Statue das bekannte System Duccios, alles breit und flach zu drücken, in nicht sehr angenehmer Weise wieder. Das Gewand klebt ganz am Körper, allerdings wirkt dieses straffe Anziehen des Mantels um den Leib gerade bei diesem Heiligen als den Typus des strengen Asketen charakterisierend, zumal der Täufer sich mit einem ziemlich kurzen Mantel behelfen muß. Er hat einen langen Kopf mit gewölbter Stirn und ein bärtiges Gesicht, das schon deshalb nicht sehr ausdrucksvoll ist, weil zu viel Farbe darüber geschmiert ist. Das Kinn tritt übrigens unter dem Bart hervor; die Rechte hält er über der Brust, in der Linken hat er eine Rolle mit den Worten «Ecce Agnus Dei». Beide Hände sind rauh und knochig und zeigen in der Behandlung einen beachtenswerten Realismus. Unter dem Mantel trägt er ein Fell, dessen Zotteln mit Stuck, wie ich glaube, bei irgend einer Restaurierung aufgelegt sind.

Zwei sehr gleichgültige Statuetten, die Dominikaner darstellen, unter dem Altarbild in einer Art Predella stehend, könnten höchstens aus der Werkstatt Duccios stammen. Auffallend ist, daß im Sockel ein Stück des roten Marmors auf beiden Seiten mit zwei Stücken weißen Steins, der in wunderlich ornamentalen Formen geschnitten ist, inkrustiert ist. Wenn diese beiden Platten nicht etwa von einem anderen Gebäude stammen, so hätte Duccio hier die eigentümlichen Inkrustationen peruginer Kirchenfassaden, wie sie heute noch am Dom, an San Domenico selbst, (Chor), Monteluce und Santa Giuliana erhalten sind, nachgeahmt.

HALBFIGUR DER MADONNA AUS TERRAKOTTA[1].

(Universität Perugia.)

VON diesem Werk wird berichtet, es habe sich früher in einer Nische an der Außenseite von San Francesco befunden. Ich habe bei Angabe der Daten über die Baugeschichte der Fassade von San Bernardino auf ein paar Bemerkungen aus dem libro di ricordi des Frate Urbano aufmerksam gemacht, die sich meiner Meinung nach auf diese Madonna beziehen. Darnach wäre das Werk im April 1458 fertig geworden, was gut zum Stil passen würde. Denn es ist leicht zu sehen, wie sehr diese Halbfigur und die Madonna der Lunette von San Domenico einander ähnlich sind. Hier wie dort dieselbe bedeutende Wirkung bei größter Schlichtheit der Auffassung und Formgebung.

Die Madonna ist sichtbar etwa bis zu den Hüften, sie hält das stehende Kind an den Leib, indem sie die rechte Hand über seine Brust und die Linke über sein linkes Beinchen legt. Charakteristisch ist, wie beide Hände im Gelenk, ohne daß es nötig wäre, gebogen sind. Die linke Hand ist sehr im Detail ausgeführt, man sieht die Finger mit allen Gliedern, die Knöchel und Nägel. Ueber das Haupt, die hohe Stirne ganz freilassend, so daß man an der Seite ein wenig von den Haaren herabgleiten sieht, fällt der Schleier in einfachen, aber schönen Falten und fließt auf beiden Seiten über die Arme, deren volle Formen abzeichnend: Unten vereinigen sich seine beiden Enden und schließen die Komposition mit einer runden Linie gefällig ab; hinter dem Kind ist der eine Teil des Mantels heraufgezogen und wie so oft bei Duccio, fällt ein Zipfel über den rechten Oberarm. Das Untergewand (mit roter, verblaßter Farbe, der Mantel war blau) ist noch einfacher. Es hat Aermel, die am Unterarm mit Knöpfen geschlossen sind, am Ausschnitt die Falten,

[1] Siehe Tafel 18a.

die entstehen, wenn ein Stoff an ein Bändchen gereiht ist. Die Körperformen zeichnen sich darunter richtig und diskret ab. Der ovale Kopf wirkt etwas groß (Mund, Auge, Stirne, der Hals mit den Falten ducciesk). Mit ruhigem Ausdruck in den großen, offenen Augen, ein wenig Lächeln um den feinen Mund (dessen Lippen die rote Farbe bewahrt haben), blickt Maria auf den Beschauer. Das Kind, mit seinem runden Kopf, der an die Seraphsköpfe der Lunette von San Bernardino erinnert, ohne sie im Ausdruck erreichen zu können, lacht mit geöffnetem Mund, so daß man die Zähne sieht. Die lebhafte Bewegung des nackten Körperchens steht im hübschen Gegensatz zur völligen Ruhe der Madonna, die Haltung der beiden Aermchen über der Hand der Madonna wirkt sehr natürlich.

Die Gruppe ist nur vorne ausgeführt, aber mit viel Gewissenhaftigkeit, so gewährt z. B. die Ueberschneidung von der Seite gesehen einen besonders vorteilhaften Anblick. Die Einheit der Fläche ist auch für dieses Werk bestimmend, es wirkt besonders von vorne gesehen wie ein Relief.

CURRICULUM VITAE.

Geboren bin ich Andy (Andreas) Pointner am 14. Februar 1882 in Unterwößen bei Traunstein, als Sohn des Andreas und der Rosine Pointner, besuchte in Dubuque (Jowa U. S. Am) wo ich bis zum 8. Jahre mit meinen Eltern verweilte und in München die Volksschule und die erste Klasse des K. Wilhelmsgymnasiums. Die zweite, dritte und vierte Klasse des Gymnasiums brachte ich im erzbischöflichen Knabenseminar von Scheyern zu, die fünfte bis neunte Klasse wieder am Wilhelmsgymnasium in München. Oktober 1901 wurde ich an der Ludwigs-Maximilians-Universität in München als stud. real immatrikuliert. Schon damals wandte ich, meiner Neigung folgend am meisten Sorgfalt auf das Studium der Kunstgeschichte, zu dem überzugehen mir später ermöglicht wurde. Während dieser meiner Studienzeit habe ich u. a. die Vorlesungen der Herren Professoren Riehl, Voll, Weese, Furtwängler†, Wolters, Muncker, Grauert, Paul, J. v. Müller, Crusius und Dozenten Dr. von der Gabelentz, Dr. v. Leyen, Dr. Curtius besucht.

Bei den Herren Professoren Riehl, Voll, Weese, Furtwängler und Dozenten Dr. von der Gabelentz und Dr. Curtius habe ich auch an den Seminarübungen teilgenommen. Den Stoff zu vorliegender Arbeit sammelte ich auf längeren Studienreisen in Italien, während welcher ich im deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz, im Kaiserlich archäologischen Institut in Rom und im K. preußischen-historischen Institut ebenfalls in Rom arbeiten konnte.